

Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld (Hg.)

Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen

Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum
des Spätmittelalters



Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld (Hg.)

Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen

EUROPA IM MITTELALTER



BAND 15

Abhandlungen und
Beiträge zur historischen
Komparatistik

Herausgegeben von
Michael Borgolte

sppII73

»Integration und
Desintegration
der Kulturen im
europäischen Mittelalter«

Dieser Band ist aus dem Schwerpunktprogramm 1173
der Deutschen Forschungsgemeinschaft hervorgegangen.

Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen

Kulturelle Diversität
im Mittelmeerraum des Spätmittelalters

Herausgegeben von
Margit Mersch und Ulrike Ritzerfeld



Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-05-004664-8

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2009

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten.
Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Einbandgestaltung: Jochen Baltzer, Berlin

Druck und Bindung: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhalt

Vorwort	7
Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters	
Von <i>Margit Mersch</i> (Erlangen)	9
Zu Problematik und Erkenntnispotential der Untersuchung materieller bzw. visueller Kulturen im Mittelmeerraum	
Von <i>Ulrike Ritzerfeld</i> (Berlin)	19
Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien	
Von <i>Gerhard Wolf</i> (Florenz)	39
Fine Commodities in the Thirteenth-century Mediterranean. The Genesis of a Common Aesthetic	
Von <i>Maria Georgopoulou</i> (Athen)	63
Symbole der Macht. Mittelalterliche Heraldik zwischen Ost und West	
Von <i>Robert Ousterhout</i> (Philadelphia)	91
Feuerprobe, Portraits in Stein. Mittelalterliche Propaganda für Venedigs Reliquien aus Konstantinopel und die Frage nach ihrem Erfolg	
Von <i>Karin Krause</i> (Basel)	111

Leibesfülle zwischen Ost und West. Beobachtungen zur Byzanz- und Antikenrezeption in der Bibel von Gerona	
Von <i>Annette Hoffmann</i> (Heidelberg)	163
I musulmani nel sud Italia. Scontri, incontri, reciprocità	
Von <i>Vito Bianchi</i> (Bari)	181
Indizien kultureller Differenz in den mittelalterlichen Bau-, Bild- und Schriftdenkmalen aus Bari und Matera. Ein Schichtenmodell	
Von <i>Dietrich Heißenbüttel</i> (Stuttgart)	199
„Lateinisch-griechische“ Begegnungen in Apulien. Zur Kunstpraxis der Mendikanten im Kontaktbereich zum orthodoxem Christentum	
Von <i>Margit Mersch</i> (Erlangen) und <i>Ulrike Ritzerfeld</i> (Berlin)	219
Bettelmönche und Islam. Beobachtungen zur symbolischen Darstellung von Missionsprinzipien der Mendikanten in Text, Handlung und Bildkunst des 13. Jahrhunderts	
Von <i>Anne Müller</i> (Eichstätt)	285
Die Autorinnen und Autoren	309
Personen- und Ortsregister	311
Tafeln	321

Vorwort

Der vorliegende Sammelband entstand in der Folge eines internationalen Workshops mit dem Titel ‚Aspekte interkulturellen Zusammenlebens im Mittelmeerraum des Spätmittelalters : Zeugnisse in Kunst, Architektur und Schriftgut – Aspects of Intercultural Existence in Late Medieval Mediterranean : Testimonies in Art, Architecture, and Text‘, welcher am 17. und 18. November 2006 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen veranstaltet wurde. Dieser Workshop war die erste öffentliche Veranstaltung des DFG-Projekts ‚Die Kunstpraxis der Mendikanten als Abbild und Paradigma interkultureller Transferbeziehungen in Zentraleuropa und im Kontaktgebiet zu orthodoxem Christentum und Islam‘, das unter der Leitung von Prof. Dr. Carola Jäggi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, und Prof. Dr. Klaus Krüger, Freie Universität Berlin, von Dr. Margit Mersch, Erlangen, und Dr. Ulrike Ritzerfeld, Berlin, durchgeführt wird.

Seit 2005 befasst sich das genannte Projekt im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen Schwerpunktprogramms 1173 ‚Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter‘ mit der Interaktion der lateinischen, griechisch-byzantinischen und muslimischen Kulturen im Mittelmeerraum des 13. bis 15. Jahrhunderts und insbesondere mit der integrativen oder desintegrativen Rolle, die die Mendikanten über das Medium ihrer Architektur und Bildkunst in den diversen Prozessen des Kulturtransfers spielten. Ausgehend von den zentralen Forschungsfragen des Projekts sollte auch der Workshop weniger die großen politischen und theologischen Konfrontationspunkte als vielmehr das langfristige, alltägliche Neben- und Miteinander der Religionen und Kulturen in den Blick nehmen. In der Überzeugung, dass für eine in dieser Hinsicht aussagekräftige Mittelalterforschung die Untersuchung von Werken der Architektur und Bildkunst und anderen Zeugnissen der materiellen Kultur sowie Texten als Indizien und Medien interkultureller Kommunikation zusammengeführt werden muss, haben wir Historikerinnen, Kunsthistoriker und -historikerinnen sowie Archäologen zu einer transdisziplinären Tagung eingeladen.

Von den zehn Referentinnen bzw. Referenten, die aus fünf unterschiedlichen Ländern kamen, sind acht Beiträge in diesem Band versammelt. Zwei der bei der Tagung gehaltenen Vorträge wurden anderweitig veröffentlicht. Wir hatten jedoch das Glück, mit Prof. Dr. Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut Florenz, und Dr. Annette Hoffmann, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, zwei hervorragende Autoren hinzugewinnen zu können. Aus dem projektierten Tagungsband ist somit ein Sammelband geworden, dessen Profil zugleich durch den Beitrag von Gerhard Wolf in theoretischer Richtung geschärft worden ist. Außerdem sind zwei zusätzliche, historisch und methodisch einleitende Artikel der beiden Herausgeberinnen vorgeschaltet worden.

Dass dieses Buch erscheinen konnte, ist maßgeblich Prof. Dr. Michael Borgolte zu verdanken, der es in die Reihe ‚Europa im Mittelalter‘ aufnahm und die Vorbereitungen

mit Geduld begleitete. Wir sind ihm dafür sehr dankbar. Ebenso erfreulich war die angenehme Zusammenarbeit mit dem Akademie Verlag. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft gilt unser Dank für die unterstützende Finanzierung von Workshop und Sammelband im Rahmen unseres Projektes.

Bei der Tagung gehaltene Vorträge, die anderweitig veröffentlicht wurden:

Juliane Schiel (Berlin): Der Mongolensturm und der Fall von Konstantinopel aus dominikanischer Sicht. Das Prinzip der produktiven Zerstörung in drei Akten, in: Wolfgang Huschner/Frank Rexroth (Hrsg.), Gestiftete Zukunft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Michael Borgolte zum 60. Geburtstag. Berlin 2008, S. 123–143.

Stephan Westphalen (Göttingen): Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera und ihre Ausmalung (Arap Camii). Inzwischen erschienen unter dem Titel: Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii), in: Anna R. Calderoni Masetti/Colette Dufour Bozzo/Gerhard Wolf (Hrsg.), Intorno al sacro volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV). (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut. Bd. 11.) Venedig 2007, 51–62.

Erlangen und Berlin
im Februar 2009

Margit Mersch
Ulrike Ritzerfeld

Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters

Margit Mersch

In jüngerer Zeit verstärkt sich in der Mittelalterforschung die Auffassung von Europa als einem Begegnungsraum der drei monotheistischen Weltreligionen mit einem multi-kulturellen Erscheinungsbild.¹ Dies trifft insbesondere auf den Mittelmeerraum zu. In Teilen Spaniens, Süditaliens, Griechenlands, des Balkans, der Levante und auf den großen Mittelmeerinseln teilten über Jahrhunderte hinweg Gruppen mit verschiedener Sprache und Religion dasselbe Territorium und darüber hinaus oft auch gemeinsame Erfahrungen im sozialen, kommerziellen oder religiösen Alltag. Juden bildeten in allen Regionen maßgebliche Minderheiten. In Süditalien bewahrten zahlreiche griechischsprachige orthodoxe Christen über Jahrhunderte ihre kulturelle Identität unter lateinischer Vorherrschaft. Auch kleine Gruppen von Muslimen konnten sich in Süditalien und Sizilien sowie auf Mallorca und Malta halten. Im östlichen Mittelmeer stellten weitgehend koloniale Machtsituationen die Rahmenbedingungen. Die französischen Fürsten und Herzoge von Morea und Athen, die Venezianer als Herren von Kreta, Korfu und Euböa (Negroponte), die Lusignans auf Zypern und die Genuesen in Galata/Pera sowie Chios implementierten lateinische Kulturenklaven in die byzantinische Welt. Zugleich führten sowohl die zeitweiligen Eroberungen der Kreuzfahrer im Hl. Land als auch langfristige intensive Handelsbeziehungen zu kulturellen Anleihen und Importen aus den arabisch-islamischen Kulturen, die insbesondere das Erscheinungsbild der Hafenstädte des Mittelmeeres veränderten. Im byzantinischen (Rest-)Reich bestanden weitreichende und intensive Kontakte zu Mongolen, Seldschuken, Ayyubiden und Mamluken ebenso wie zu italienischen Fürsten und Händlern, weshalb Byzanz auch nach dem lateinischen Kaiserreich (1204–1261) wichtiger Knotenpunkt eines politisch und kulturell bedeutenden Netzwerkes blieb.

Die kurze und unvollständige Zusammenstellung zeigt, dass es sich bei der Multikulturalität des Mittelmeerraums um ein komplexes Phänomen handelt. Zum einen kann die kulturelle Diversität der Gruppen an der Religion festgemacht werden, zum anderen an der Sprache; beide Differenzfaktoren können, müssen aber nicht gemein-

¹ Vgl. etwa *Michael Borgolte*, Wie Europa seine Vielfalt fand. Über die mittelalterlichen Wurzeln für die Pluralität der Werte, in: Hans Joas/Klaus Wiegandt (Hrsg.), *Die kulturellen Werte Europas*. Frankfurt a. M. 2005, 117–163; *ders.*, Christen, Juden, Muselmanen. Die Erben der Antike und der Aufstieg des Abendlandes 300 bis 1400 n. Chr. München 2006; *Ernst Pitz*, Die griechisch-römische Ökumene und die drei Kulturen des Mittelalters. Geschichte des mediterranen Weltteils zwischen Atlantik und Indischem Ozean 270–812. (Europa im Mittelalter, Bd. 3.) Berlin 2001.

sam auftreten. Sie können des Weiteren einhergehen mit ethnischen und/oder politischen Identitätsdefinitionen. Bei all dem sind soziale Gruppierungsmechanismen, die nicht selten quer zu den kulturellen und politischen Differenzen verlaufen, nicht berücksichtigt. Wenn wir von lateinischen, griechischen und arabischen Begegnungen im Mittelmeerraum sprechen, dann werden damit vermutlich Assoziationen zur lateinischen, griechischen und arabischen Sprache hervorgerufen, aber auch zur römisch-lateinischen Kirche, zur griechisch-orthodoxen Kirche und zum Islam, zu Rom, Byzanz und Granada und ebenso zu diffusen kulturellen Zuschreibungen, die hauptsächlich die jeweilige visuelle Kultur betreffen: etwa Gotik, Ikonen und Arabesken. Diese gemeinhin analog oder gar als zusammengehörig assoziierten Grenzziehungen sind aber kaum jemals alle in Übereinstimmung miteinander vorzufinden. Weder im Mittelalter noch heute haben wir es mit Begegnungen von ‚Kulturblöcken‘ zu tun, sondern mit komplexen Verflechtungen (von Akteuren wie Strukturen) auf unterschiedlichen Ebenen. Vor allem aber kann es große Schwierigkeiten bereiten, in einer inter- oder transkulturellen Kontaktsituation die jeweiligen bedeutsamen Differenzfaktoren ausfindig zu machen. Spielten etwa für die römisch-lateinischen Christen als Angehörige der ‚fränkischen‘ Okkupationsmacht und die indigenen griechisch-orthodoxen Christen in Zypern im alltäglichen Zusammenleben die Sprachunterschiede, Religionsfragen, der soziale bzw. der rechtliche Status oder politische Differenzen eine größere Rolle? Vermutlich wechselte die Relevanz der jeweiligen Aspekte in den unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen: auf dem Markt, bei Hofe, in der Kirche etc.; offensichtlich gab es Unterschiede zwischen Stadt- und Landbevölkerung und ganz sicher änderte sich nicht nur die Gewichtung der einzelnen Differenzkategorien im Laufe der Zeit, sondern es verloren auch einzelne von ihnen, wie etwa soziale und rechtliche Unterschiede zwischen indigenen und ‚fränkischen‘ Oberschichten, gänzlich an Bedeutung.²

In all den oben genannten mediterranen Regionen bestimmten dynamische Prozesse von Integration und Desintegration das kulturelle, soziale und politische Leben. Es sind sowohl Beispiele des sozialen Miteinanders, Nebeneinanders als auch Gegeneinanders zu konstatieren. Die Grenzen verliefen dabei fließend und veränderten sich regional, chronologisch oder je nach Gruppenzugehörigkeit. Auch innerhalb eines multikulturellen Herrschaftsgebietes konnte es zugleich Orte der Konvivenz, limitierte Treffpunkte und Brennpunkte der Auseinandersetzung geben. Die Relevanz dieser Komplexität für die kulturhistorische Forschung wird in dem folgenden Beitrag von *Ulrike Ritzerfeld* eingehender diskutiert. Verstärkt wird inzwischen die Frage gestellt, wann und warum welche Gesellschaftsgruppen eine bi- oder multikulturelle Kommunikation suchten oder mieden, förderten oder behinderten. Die Beispiele Zypern und Morea/Achaia etwa zeigen nach einer segregativen oder z. T. gar konfrontativen Phase sehr

2 Vgl. zur spätmittelalterlichen Geschichte Zyperns insb. die zahlreichen Veröffentlichungen Peter Edburys, eine aktuelle Zusammenfassung in: *Peter Edbury*, *The state of research: Cyprus under the Lusignans and Venetians, 1991–1998*, in: Andrew Jotischky (Hrsg.), *The Crusades. Critical Concepts in Historical Studies*. Bd. 4: *Crusading Cultures*. London/New York 2008, S. 17–27.

weitgehende Annäherungen zwischen Indigenen und Okkupanten ab dem 14. Jahrhundert. In Kreta hingegen blieben die lateinisch-griechischen Beziehungen zum großen Teil durch Exklusion und Konfrontation gekennzeichnet. David Jacoby hat jüngst versucht, diese eklatanten Unterschiede zwischen den Akkulturationsprozessen in den lateinischen Herrschaften des östlichen Mittelmeerraums zu deuten und hat dabei die feudalen Herrschaften auf Zypern und der Peloponnes den nichtfeudalen Regimes auf Kreta und Chios gegenübergestellt.³ Er konstatiert einerseits ein erstaunliches Integrationsvermögen der feudalen Herrschaften trotz bzw. aufgrund ihres starken Statusbewusstseins, andererseits eine vielleicht unerwartete Segregation der nichtfeudalen venezianischen und genuesischen Eroberer gegenüber ihren einheimischen Untertanen, die er der Angst vor Assimilation aufgrund alltäglicher Kontakte zuschreibt. Man könnte Jacobys Ergebnisse aber auch anders interpretieren und annehmen, dass die feudalen Gesellschaften mit der Adelsstratigraphie soziale bzw. symbolische Strukturen anboten, in die sich fremde, aber ähnlich zu kodierende Gruppen oder Personen (die Archonten) einordnen konnten, während die protokolonialen Händlergesellschaften keine solche tradierten ‚Stellenangebote‘ für die einheimischen Oberschichten besaßen. Die These, die Jacoby mit dem Beispiel der Morea ausführlich illustriert, bleibt aber vor allem hinsichtlich der venezianischen Kolonien weiterhin zu überprüfen.

Generalisierende Studien und Thesen zu den Bedingungen des Gelingens oder Misslingens von multikultureller Konvivenz sind einerseits aufgrund der Fragestellung attraktiv, andererseits aufgrund ihrer Tendenz zur Reduktion von Komplexität problematisch. Vergleichende Untersuchungen mit dem Fokus auf Detailstudien zu ‚shared spaces‘ haben sich aber durchaus als weiterführend erwiesen. Mehrere Tagungs- und Sammelbände zur mittelalterlichen Geschichte des Mittelmeerraums haben in den letzten Jahren dergleichen Studien zusammengeführt.⁴ So vermittelt etwa der Band ‚Migrations et diasporas méditerranéennes (X^e–XV^e siècles)‘ Informationen über die unterschiedlichen Formen von Migration im Mittelalter und zeigt, dass

3 David Jacoby, *The Encounter of Two Societies: Western Conquerors and Byzantines in the Peloponnesus after the Fourth Crusade*, in: Andrew Jotischky (Hrsg.), *The Crusades. Critical Concepts in Historical Studies*. Bd. 3: *Crusading and the Crusader States, 1198–1336*. London/New York 2008, 70–104.

4 Z. B. James P. *Helpers* (Hrsg.), *Multicultural Europe and Cultural Exchange in the Middle Ages and Renaissance*. (Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance, Bd. 12.) Turnhout 2005; Sabine *Fourrier/Gilles Grivaud* (Hrsg.), *Identités croisées en un milieu méditerranéen, le cas de Chypre*. (Publications des Universités de Rouen et du Havre, Bd. 391.) Mont-Saint-Aignan 2006; Michel *Balard/Élisabeth Malamut/Jean-Michel Spieser* (Hrsg.), *Byzance et le monde extérieur: contacts, relations, échanges*. Actes de trois séances du XX^e Congrès International des Études Byzantines, Paris, 19–25 août 2001. (Byzantina Sorbonensia, Bd. 21.) Paris 2005; Alexander *D. Beihammer/Maria G. Parani/Christopher D. Schabel* (Hrsg.), *Diplomatics in the Eastern Mediterranean 1000–1500. Aspects of Cross-cultural Communication*. (The Medieval Mediterranean, Bd. 74.) Leiden 2008.

multiple Identitäten nicht der Moderne vorbehalten sind.⁵ Ob es sich um Zuckerplantagen-Unternehmer in den ländlichen Regionen Zyperns handelt,⁶ um venezianische Einwanderer der zweiten und dritten Generation in Kreta⁷ oder um das Flüchtlingschicksal eines vor 1291 in Akkon geborenen Sohns eines Venezianers, der aufgrund fehlender Sprachkenntnisse in Venedig nicht als Bürger akzeptiert wurde⁸ – die mittelalterlichen mediterranen Beispiele kultureller Diversität wirken vor dem Hintergrund der Migrationserfahrungen unserer heutigen globalisierten Welt wenig fremd. *Gerhard Wolf* weist in seinem Beitrag des vorliegenden Bandes darauf hin, dass kulturelle Heterogenität quasi den „Normalfall“ in der Geschichte komplexer Gesellschaften bildet.

Es deutet sich zudem an, dass hinsichtlich der Bedingtheit transkultureller Kommunikation die Fragen nach den bewussten Prozessen ergänzt werden müssen durch Fragen nach strukturellen und spontanen Vorgängen. Neben der gesuchten oder gemiedenen und geförderten oder gehinderten Kommunikation spielen kollektive Prägungen, überindividuelle psychosoziale Prozesse, spontane oder langfristige Reaktions- und Entstehungsprozesse und damit ein für die einzelnen Akteure unüberschaubares Geflecht von sozial wirksamen Hintergründen eine wichtige Rolle. Ein Beispiel ist das historische Wachstum hybrider regionaler Identitäten durch Aufeinanderfolge und jeweilige teilweise Einlagerung von unterschiedlichen kulturellen Traditionen (,Palimpsest‘), das *Dietrich Heißenbüttel* in diesem Band theoretisch darlegt.

Anscheinend hat sich in den meisten Fällen das alltägliche Zusammenleben sprachlich, ethnisch und religiös verschiedener Bevölkerungsgruppen – vor all den genannten historischen und sozialpsychologischen Hintergründen – auf eine jeweils pragmatische Weise geregelt. Christopher MacEvitt spricht z. B. von einer „rough tolerance“ zwischen lateinischen und ostkirchlichen Christen im Hl. Land, eine Koexistenz, die zwar Probleme und Konflikte kannte, aber in der Praxis besser funktionierte, als sie es der

-
- 5 *Michel Balard/Alain Ducellier* (Hrsg.), *Migrations et diasporas méditerranéennes (Xe–XVe siècles)*. Actes du colloque de Conques (octobre 1999). (Byzantina Sorbonensia, Bd. 19.) Paris 2002.
 - 6 *Mohamed Ouerfelli*, *Les migrations liées aux plantations et à la production du sucre dans la Méditerranée à la fin du Moyen Âge*, in: *Michel Balard/Alain Ducellier* (Hrsg.), *Migrations et diasporas méditerranéennes (Xe–XVe siècles)*: Actes du colloque de Conques (octobre 1999). (Byzantina Sorbonensia, Bd. 19.) Paris 2002, 485–500.
 - 7 *Doris Stöckly*, *Tentatives de migration individuelle dans les territoires sous domination vénitienne – une approche*, in: *Michel Balard/Alain Ducellier* (Hrsg.), *Migrations et diasporas méditerranéennes (Xe–XVe siècles)*: Actes du colloque de Conques (octobre 1999). (Byzantina Sorbonensia, Bd. 19.) Paris 2002, 513–521.
 - 8 *David Jacoby*, *Migrations familiales et stratégies commerciales vénitiennes aux XII^e et XIII^e siècles*, in: *Michel Balard/Alain Ducellier* (Hrsg.), *Migrations et diasporas méditerranéennes (Xe–XVe siècles)*: Actes du colloque de Conques (octobre 1999). (Byzantina Sorbonensia, Bd. 19.) Paris 2002, 355–373, hier 372.

Theorie nach hätte tun sollen.⁹ Zwar gab es im gesamten Mittelmeerraum immer wieder administrative oder gewaltsame Versuche, durch (Zwangs-)Missionierung, Vertreibung oder Assimilierungsdruck die kulturelle Diversität zu reduzieren. Doch konnten die über Generationen hinweg bi- oder multikulturell geprägten lokalen Gesellschaften letztendlich nur mit einem Mindestmaß an Toleranz beherrscht werden. Stephen Epstein hat in einer auch methodisch interessanten Studie gezeigt, wie sich allenthalben persönliche Beziehungen den Restriktionen zu widersetzen wussten.¹⁰ Es sei aber auch an die nicht geringe Zahl von Potentaten erinnert, die die kulturelle Diversität in ihren Herrschaftsgebieten tolerierten und auch förderten.

Die politischen Autoritäten standen – obwohl sie fremde Okkupanten waren – nicht außerhalb der gesellschaftlichen Dynamik ihrer multikulturellen Herrschaftsgebiete. In einigen Fällen, etwa in Unteritalien und im Hl. Land, wurde die zweite oder dritte Generation der fremden Erobererdynastie in gewisser Weise zu einem genuinen Teil der kulturellen, religiösen und sprachlichen Heterogenität ihrer Herrschaftsgebiete. Beispiele für derlei hybride Identitäten finden sich in mehreren Beiträgen dieses Bandes. Zugleich wird in ihnen auf den propagandistischen Charakter des monarchischen ‚Multikulturalismus‘ hingewiesen. *Gerhard Wolf* etwa betont die legitimatorische Notwendigkeit, aufgrund derer sich der Normannenherrscher Roger II. in Sizilien die Repräsentationsangebote der arabischen, byzantinischen und lateinischen Höfe aneignete und umformte. *Margit Mersch* und *Ulrike Ritzerfeld* beschreiben den Versuch der jungen, ortsfremden Dynastie der Del Balzo Orsini, sich im multikulturellen Salento durch die bewusste Kreation einer eigenen hybriden (lateinisch-normannisch-griechischen) Identität zu etablieren. *Vito Bianchi* hingegen argumentiert, dass sich Friedrich II. mit seiner Nutzung arabischer Traditionen schlichtweg als Beteiligter an einem allgemeinen euro-mediterranen Kulturphänomen jener Epoche erwies. Die Frage, ob politische Autoritäten multikultureller Herrschafts- bzw. Einflussgebiete hybride kulturelle Identitäten ausbildeten oder ob sie aus politischem Kalkül ein hybrides ‚self-fashioning‘ betrieben, muss gleichwohl nicht mit einem ‚entweder – oder‘ beantwortet werden. Oft genug dürfte beides Hand in Hand gegangen sein. Ein Hinweis darauf ist die Prestigeträchtigkeit hybrider Luxusgüter, die in den Beiträgen von *Maria Georgopoulou* und *Bob Ousterhout* behandelt wird und die hohe Valenz hybrider Repräsentationsformen in den mediterranen Hofkulturen des Spätmittelalters anzeigt.

Bei den hier behandelten historischen ‚Schauplätzen‘ handelte es sich nicht um Grenzregionen zwischen Kulturen, sondern um Zentren interkultureller Kommunikation, in denen stetig Trennendes und Verbindendes entstand und erodierte. Entsprechend stellt der Mittelmeerraum in diesem Zusammenhang weniger einen Grenzraum

9 *Christopher Hatch MacEvitt*, *The Crusades and the Christian World of the East*. Rough Tolerance. Philadelphia (PA) 2008.

10 *Steven A. Epstein*, *Purity Lost. Transgressing Boundaries in the Eastern Mediterranean, 1000–1400*. (Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, Bd. 124,3.) Baltimore (MD) 2007.

Europas zu außereuropäischen Kulturen in Afrika und Vorderasien dar als vielmehr eine europäische Zentralregion mit zahlreichen kulturellen Überlappungszonen und sowohl eigenständigen als auch interdependenten Beziehungsgeflechten. Die Tatsache, dass eben diese Komplexität konstitutiv ist für Europa, macht die besondere Relevanz der Mittelmeerregion für die historische (Europa-)Forschung aus.¹¹ Es muss freilich kritisch angemerkt werden, dass ‚Europa‘ ebenso wie der ‚Mittelmeerraum‘ zumeist als implizite Geschichtsregionen gedacht werden. Für die historische Forschung sind sie als explizite geschichtsregionale Konzeptionen nutzbar zu machen, indem eine Geschichtsregion nicht als naturräumlich oder sozio-politisch determinierter Befund verstanden, sondern auf methodologischer Ebene zur Arbeitshypothese vergleichender Forschung genommen wird.¹² Der Mittelmeerraum wäre insofern zunächst ein kategorialer Analyserahmen, dessen Berechtigung durch die vergleichenden Studien zu seinen potentiellen spezifischen Strukturmerkmalen (bzw. *clustern* von Strukturmerkmalen) geprüft wird. Der vorliegende Band kann aber nicht für sich in Anspruch nehmen, eine solche Überprüfung in konzentrierter Form vorzunehmen, wenngleich einzelne Ergebnisse seiner Artikel – wie etwa die Hinweise von *Robert Ousterhout* und *Maria Georgopoulou* auf das mediterrane Strukturmerkmal einer kulturübergreifenden Eliten-Ästhetik – besonders dazu beitragen mögen. Als Folgeprodukt einer Tagung zum Thema ‚Interkulturelles Zusammenleben im Mittelmeerraum des Spätmittelalters ...‘ präsentiert der Band hauptsächlich die Beiträge zu einem Themenkomplex, der nicht speziell auf die Problematik des Mittelmeerraums als Geschichtsregion fokussiert ist,¹³ sondern vordringlich Fragen zu kultureller Heterogenität und Kulturkontakt betrifft.

Die Erforschung der spätmittelalterlichen mediterranen *hotspots* kultureller Diversität verspricht wichtige Erkenntnisse über die Konstruktion von kulturellen und sozialen Identitäten und über die integrativen und desintegrativen Prozesse in komplexen pluralen Gesellschaften. Bedeutsam für ihre Analyse ist zunächst die Konzentration auf kul-

11 So hält es Christian Giordano aus historisch-sozialanthropologischer Perspektive für „sinnvoll, Europa als ein System stark (inter)dependenter, jedoch zugleich strukturell sehr verschiedener historischer Regionen zu verstehen, in dem Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten sowie Differenzen und Konstanten nebeneinander existieren.“ *Christian Giordano*, Interdependente Vielfalt: Die historischen Regionen Europas, in: Karl Kaser/Dagmar Gramshammer-Hohl/Robert Pichler (Hrsg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt/Celovec 2003, 113–135, hier 118.

12 Vgl. dazu *Stefan Troebst*, Vom Spatial Turn zum Regional Turn? Geschichtsregionale Konzeptionen in den Kulturwissenschaften, in: Matthias Middell (Hg.), *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte*. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag. Leipzig 2007, 143–161.

13 Zur rezenten Debatte um den Mittelmeerraum (noch immer in der Folge von *Fernand Braudel*, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 2 Bde. Paris 1949) vgl. z. B. *Peregrine Horden/Nicholas Purcell*, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. Oxford/Malden 2000; *Stefan Troebst*, *Le Monde méditerranéen – Südosteuropa – Black Sea World*. Geschichtsregionen im Süden Europas, in: Frithjof B. Schenk/Martina Winkler (Hrsg.), *Der Süden: Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion*. Frankfurt a. M. 2007, 49–73.

turelle Diversität bzw. Differenz und potentielle hybride (Neu-)Entwicklungen, die sich in Anlehnung an die Kulturtheorie Homi Bhabhas hauptsächlich in Zwischenräumen, in Rand- und Überlappungszonen vollziehen – ‚third spaces‘ mit einer exemplarischen kulturellen Dynamik, wie sie sich gehäuft im mittelalterlichen Mediterraneum finden.¹⁴ Deshalb hebt der Untertitel dieses Bandes die ‚Diversität‘ hervor, während im Titel die ‚Begegnung‘ als weitgefasster und ergebnisoffener Begriff für interkulturelle und potentiell transkulturelle Situationen gewählt wurde. Diese begriffliche Offenheit ist einer transdisziplinär vergleichenden Perspektive geschuldet, die in diesem Fall HistorikerInnen, KunsthistorikerInnen, ByzantinistenInnen und ArchäologInnen zusammengeführt hat, deren Untersuchungen an ihrem fachspezifischen Materialkorpus ganz unterschiedliche soziale Kontaktsituationen abdecken. Zur Sprache kommen Spuren und Indizien interkultureller Kommunikation in Architektur, Bildkunst, Handwerksprodukten und Schrifttum, die Genese transkultureller, hybrider Kunstformen oder Kulturpraktiken sowie der Beitrag, die Rolle und die Selbstvergewisserung/Selbstdarstellung spezifischer Personen und Personengruppen in interkulturellen Kontaktsituationen. Darüber hinaus reflektieren einige Aufsätze des Bandes die virulente Diskussion, die in den mit dem Mittelmeerraum befassten historischen Wissenschaften über die Komplexität transkultureller Beziehungen einerseits und die methodischen Möglichkeiten und Fallen der ‚cross-cultural studies‘ andererseits geführt wird.

Den Auftakt bilden zwei einführende Texte der Herausgeberinnen: Bei dem ersten (*Margit Mersch*) handelt es sich um die vorliegende kurze geschichtswissenschaftliche Erörterung des Titelthemas. Der zweite Einführungsartikel (*Ulrike Ritzerfeld*) thematisiert aus kunsthistorischer Perspektive methodische und inhaltliche Schwierigkeiten bei der Untersuchung transkultureller Kontakte im Mediterraneum und konstatiert die besondere Bedeutung, die der visuellen Kultur, und somit den Bildkünsten, der Architektur und den diversen Kunsthandwerken sowie ihren Produkten in multilingualen und multikulturellen Gesellschaften zukam. *Gerhard Wolf* erkundet die Bedeutung der mediterranen Kunstgeschichte innerhalb einer geforderten globalen Kunstgeschichte. Er wendet sich gegen bipolare Modelle in Begriffen und vergleichenden Untersuchungen eines vermeintlichen Nebeneinanders von ‚Ost‘ und ‚West‘ und hebt stattdessen pluri-zentrische Dynamiken, Interaktivität und kulturelle Heterogenität als Kennzeichen der spätmittelalterlichen/frühneuzeitlichen Beziehungen und als den ‚Normalfall‘ in der Geschichte komplexer Gesellschaften hervor. Wenn er am Beispiel Siziliens die Ausbildung und den Transport von Bild- und Formensprachen durch die Kommunikation mediterraner Höfe, Städte und Händler anspricht, dann bietet sich ein direkter Bezugspunkt zu dem Thema von *Maria Georgopoulou*. Sie postuliert das Entstehen einer kulturübergreifenden einheitlichen Ästhetik im spätmittelalterlichen Mediterraneum, die durch die Expansion der Märkte und die Angleichung der Lebensweisen der ‚Kunden‘ in Ost und West ermöglicht wurde. Eine initiiierende Rolle spielten Objekte (aus Glas

14 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, hier insb. 5, 51.

und Metall), die in den multiethnischen Werkstätten und flexiblen Marktstrukturen des muslimischen Ostens entstanden und aufgrund ihrer hybriden Formensprache und/oder Ikonografie das Interesse von Kreuzfahrern, Pilgern und Händlern fanden. Auch *Robert Ousterhout* beschreibt die Genese einer hybriden Bildsprache, die sprachliche, ethnische und kulturelle Grenzen überschritt. Am Beispiel der byzantinischen Symbole zur Assoziation von Prestige und Status, die in Auseinandersetzung mit der westlichen Heraldik unter Verwendung lateinischer, byzantinischer, seldschukischer, mongolischer und ayyubidischer Formen entstanden, demonstriert Ousterhout seine These von der Entwicklung einer gemeinsamen Machtsprache innerhalb der stark vernetzten Elite des Mittelmeerraums. Mit den Beiträgen von Karin Krause und Annette Hoffmann zeigen kunsthistorische Detailstudien die schwierige Nachverfolgung künstlerischer wie politischer Positionen in byzantinisch-italienischen Zusammenhängen. *Karin Krause* zeigt, dass (das künstlerisch so stark Byzanz-orientierte) Venedig im 13. und 14. Jahrhundert für die neu aus Konstantinopel erworbenen Reliquien vergleichsweise wenig öffentliche Werbung betrieb. Ein aufwändiges Marmorrelief, das zwischen 1283 und 1325 entstand und vermutlich an der südlichen Fassade von S. Marco aufgehängt war, gehört zu den wenigen Hinweisen auf eine offizielle Propaganda für das Heiltum. Obgleich sich in Venedig Kulte um einzelne Reliquien des Heiltums entwickelten und während zur gleichen Zeit in Paris und andernorts eigene aufwändige Kultorte für Reliquien aus Konstantinopel geschaffen wurden, haben es doch die Dogen nicht für opportun gehalten, ihrem Heiltum aus Konstantinopel eine Kapelle zu errichten. *Annette Hoffmann* stellt die Frage nach Kulturkontakt und der Stellung des Künstlers zwischen den Kulturen am Beispiel einer wohl in den 1280er Jahren entstandenen Prunkbibel, deren Miniaturen diverse ‚byzantinische‘ wie ‚westliche‘ Formen der Motivadaption aufzeigen. Dabei kann sie interregionale wie diachrone, direkte wie indirekte Beziehungen zwischen Italien und Frankreich bzw. Italien und Byzanz und in einer Begegnung mit antiken Objekten herausfiltern, die Thessaloniki als Ort der Begegnung des lateinischen Malers mit dem Anderen in Betracht ziehen lassen. Die nachfolgenden drei Beiträge haben mit Süditalien den ‚Schauplatz‘ eines besonders langfristigen transkulturellen Conviviums ausgewählt. *Vito Bianchi* beschreibt anhand architektonischer und archäologischer Monumente den starken Einfluss der arabisch-islamischen Kultur in dieser Region, die durch Friedrich II. mittels Anwendung arabischer Wissenschaft in der Architektur und Skulptur sowie durch die Deportation sizilianischer Muslime nach Apulien wesentlich gefördert wurde. Auch nach den ‚Säuberungsaktionen‘ Karls II. von Angiò 1300 behielt der arabisch-islamische Anteil im kulturellen Schmelztigel Süditaliens künstlerische Ausdruckskraft und -möglichkeit. *Dietrich Heißenbüttel* geht die Frage nach dem Wesen der Multikulturalität im mittelalterlichen Süditalien sowohl auf kunsthistorische als auch auf philosophische Weise an und zeigt am Beispiel der hybriden Bildkunst in Matera, die eine strikte Trennung in lateinische, byzantinische und arabisch-islamische Kunst nicht zulässt, dass Kulturkontakt nicht als ein Nebeneinander unveränderlicher Entitäten gedacht werden kann. Der Komplexität der kulturel-

len Verhältnisse kommt er stattdessen mit einem an Foucault orientierten historischen Schichtenmodell bei. Der Beitrag von *Ulrike Ritzerfeld* und *Margit Mersch* befasst sich mit der Kunstpraxis der Mendikanten in einem multikulturellen Umfeld zwischen ordenseigener, insbesondere missionarischer Aufgabenstellung und politischer Anbindung an die regionalen Herrschaftsgruppen. Das Beispiel der Franziskanerkirche S. Caterina in dem von griechischen Christen noch stark geprägten apulischen Galatina zeigt das gemeinsame Interesse von Feudalfamilie und Franziskanern an der Stärkung der römischen Kirche – ein Interesse, das sich gleichwohl in einer politischen, kulturellen sowie architektonischen und bildkünstlerischen Integration der lokalen griechischen wie lateinischen Traditionen äußerte. *Anne Müller* beschäftigt sich abschließend ebenfalls mit der Mendikantengeschichte in Beziehung auf interkulturelle Kontakte im Mittelmeerraum. Allerdings betreibt sie keine objektivistische Geschichtsschreibung der franziskanischen Islammission in Nordafrika, sondern untersucht, wie die Bettelorden ihre Missionsvorstellungen in textuellen und bildlichen Narrativen symbolisch vergegenwärtigten, um dadurch einen Handlungsraum zu schaffen, der konstitutiv für das Selbstverständnis dieser von Beginn an auf interkulturelle Kontaktfähigkeit hin angelegten Gemeinschaften gewesen ist.

Die hier versammelten Beiträge werfen Schlaglichter auf die Bedeutung kultureller Diversität im Mediterraneum des Spätmittelalters, auf ihre Erscheinungs- und Ausdrucksformen ebenso wie auf die ihr innewohnenden sozialen und politischen Potenzen, denen die einzelnen Akteure oder Gruppen ausgesetzt waren und/oder die sie auf unterschiedliche Weise zu nutzen wussten. Es wäre erfreulich, wenn sie in der Synthese dazu führten, den komplexen Wirkungszusammenhängen von kultureller Heterogenität und transkultureller Kommunikation etwas näherzukommen.

Zu Problematik und Erkenntnispotential der Untersuchung materieller bzw. visueller Kulturen im Mittelmeerraum

Ulrike Ritzerfeld

Die Untersuchung materieller Kulturen in den am Mittelmeer gelegenen, auch im Spätmittelalter von vielfältigem Kontakt und Momenten der Interaktion geprägten Regionen konfrontiert den Wissenschaftler zwangsweise mit einer Reihe von grundsätzlichen Schwierigkeiten. So konstatiert James George Schryver lapidar: „Traditionally those of us who carry these studies out are somehow expected to do everything, to know everything, and to be an expert in everything“.¹ Doch machen solchermaßen transgressive Studien den Forscher nicht nur schmerzlich mit den Grenzen seiner jeweiligen fachlichen Formation, seiner linguistischen Fähigkeiten und des sprachlichen Werkzeugs generell bekannt. „Moreover“, so Robert Ousterhout und D. Fairchild Ruggles, „scholars who do address the cultural hybridity and fluid exchange between societies have often found themselves relegated to the margins of already determined fields of historical and literary study.“² Zugleich kann die Arbeit – ob intendiert oder nicht – im Rahmen mehr oder weniger aktueller politischer und religiöser Auseinandersetzungen stehen. Vor dem Eintritt in das äußerst komplexe Themenfeld ist man daher gut beraten, sich zunächst über dessen auf unterschiedlichste Weise von ethnischen, religiösen und sprachlichen Grenzziehungen bedingte Problematik bewusst zu werden. Im Folgenden werden einige dieser sich der Forschung präsentierenden Herausforderungen angesprochen, zugleich aber auch Erkenntnismöglichkeiten aufgezeigt, welche die Betrachtung materieller Produkte mediterraner Herkunft in Aussicht stellt, musste in den multikulturellen und -lingualen Begegnungssituationen dieses geographischen Großraums doch gerade der visuellen Verständigung große Bedeutung zukommen.

Anschauliche, den Sehsinn reizende Erzeugnisse handwerklicher und künstlerischer Produktivität und Kreativität vermögen kulturelle Barrieren mitunter leichter zu überwinden als andere Ausdrucksformen. Sie eignen sich als ‚Botschafter des Fremden‘: Von der Erlernung oder Übersetzung sprachlicher Idiome unabhängig, sind sie zugleich

1 James G. Schryver, *Spheres of Contact and Instances of Interaction in the Art and Archaeology of Frankish Cyprus, 1191–1359*. Diss. phil. Ithaca (NY) 2005, 13.

2 Robert Ousterhout/D. Fairchild Ruggles, *Encounters with Islam: The Medieval Mediterranean Experience. Art, Material Culture, and Cultural Interchange*, in: *Gesta* 43. 2, 2004, 83–85, hier 83.

besonders wanderungsbereit, oft bedarf es noch nicht einmal des physischen Transfers, es genügt, dass sie gesehen werden, um andernorts, aus der Erinnerung heraus neu adaptiert, wieder aufzutauchen.³ Entsprechend ist die Amalgamierung des Fremden ins Eigene ein überaus gängiges Phänomen bei der Entstehung materieller Güter. Im Kontakt mit unbekanntem Werkstücken, Formen und Inhalten erfolgt indirekt eine Auseinandersetzung mit andersartigen Sehensweisen und Blickweisen,⁴ eine Begegnung verschiedener visueller Kulturen über ethnische und religiöse Grenzen hinweg – die durch den unterschiedlichen kulturellen Hintergrund bedingte Missverständnisse und Fehl-Lesungen durchaus mit einschließt.⁵ Früchte materieller Kultur, ob schriftlicher, bildlicher, baulicher, textiler oder plastischer Art, ob aus dem Alltagsleben oder mit künstlerischem Anspruch, legen Zeugnis ab von inter- und intrasozialen Kommunikationswegen und -formen. Ihre Aussagen betreffen den herrschenden Adel wie die einfache Bevölkerung, Bildungseliten wie Normalbürger, umfassen sie doch Luxusgüter ebenso wie Gebrauchsgegenstände. Sie ermöglichen zugleich eine Bewusstwerdung bzw. Betonung von Unterschieden, eine Annäherung wie Abgrenzung zum kulturell Anderen. Visuell eindrückliche Artefakte konnten und können gerade in Konfliktsituationen für die Konstruktion von Identitäten, zur Legitimierung von Ansprüchen etc. aufgerufen und somit auch in großem Maßstab für religiöse und politische Zwecke instrumentalisiert werden.⁶

Wie aber lassen sich solche Interpretationen im Einzelfall rechtfertigen, die Aussagen eines Objekts konkret bestimmen? Hier beginnen die Schwierigkeiten, folgt doch aus der den Gütern materieller Kultur eigenen Unbestimmtheit eine relative Deutungsoffenheit. Aus ihr resultiert das enorme Potential des Untersuchungsgegenstandes zu Fragen von kulturellen Grenzen, Identitäten, Transferprozessen etc. genauso wie auch die problematische Schöpfung dieses Potentials.⁷ Zunächst wird nicht nur im Bereich schriftlicher Produkte, sondern gerade auch an materiellen Gebilden der Zusammenhang zwischen Identitätssuche, Konflikten und der Geschichtsschreibung an sich deutlich, erweist sich doch ihre Bewertung immer wieder als besonders anfällig für ideolo-

3 *Gottfried Boehm*, Das Alogon. Marginalien zur Ästhetik des Fremden, in: Meinhard Schuster (Hrsg.), Die Begegnung mit dem Fremden. Stuttgart/Leipzig 1996, 277–287, hier 277.

4 Zum Blick im Kulturvergleich zuletzt *Hans Belting*, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008.

5 Vgl. dazu die immer noch grundlegende Dissertation von *Barbara Zeitler*, Perceptions of the Orient: Studies in the Arts of the Latin East. Diss. phil. London 1992. Speziell zu transportablen Objekten im veränderten Umfeld *Eva R. Hoffman*, Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century, in: Art History 24.1, 2001, 17–50.

6 Sprechendes Beispiel wäre die Nutzung des Bildes als Symbol für die Einheit des auf der Suche nach religiöser und kultureller Identität befindlichen geschwächten byzantinischen Reichs nach dem Bilderstreit. *Hans Belting*, Bild und Kult. 2. Aufl. München 1991, 193f.

7 Die Eigenschaften der Offenheit und sprachlichen Uneinholbarkeit sind speziell für Bilder in Anspruch genommen worden, lassen sich aber auch auf andere Produkte der materiellen Kultur übertragen. S. *Horst Bredekamp*, Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche, in: Klaus Sachs-

gische Aufpfropfungen wie modebedingte Fehlinterpretationen. Ein aktuelles Beispiel ist der offene Zypernkonflikt, in dem die in der byzantinischen Tradition wurzelnde Kunst teilweise mehr oder weniger explizit als Ausdruck eines orthodox-griechischen Ur-Charakters der Insel gelesen und von gotischen wie islamisch-türkischen Objekten und Stilrichtungen der ‚Eroberer‘ abgegrenzt wird.⁸ Generell zeugen zeitgenössische Schriften wie spätere Berichte und heutige Forschungsbeiträge von der voreingenommenen Sichtweise, der unbewussten oder bewussten Beugung von Objekten und Situationen durch die Schreibenden, denn: „Current discussions of cultural and religious identity may be illuminated by past encounters, just as our understanding of the historical past is usually motivated by present investments, whether acknowledged or not.“⁹ Gerade die Frage nach Identitäten und Grenzen konfrontiert den Wissenschaftler mit seinen eigenen und anderer Leute Vorstellungen, mit unterschiedlichen ‚Bildern‘ der Vergangenheit.¹⁰

Sind diese nicht zu umgehen, eine absolute Objektivität prinzipiell unerreichbar, so muss doch die Bewusstmachung der eigenen Prägung Voraussetzung für ein wissenschaftliches Arbeiten sein: Von welchen Weltbildern und Denkmustern werden unsere Vorstellungen von interkulturellen Kontakten, vom Leben als ethnische, linguistische und religiöse Minderheit oder Mehrheit, als Einheimische oder Einwanderer, als Eroberte oder Eroberer bestimmt? Auf welche Weise werden unsere Denkprozesse von dem Gesehenen oder visuell Imaginierten strukturiert und wie wird wiederum unsere Sicht auf die Objekte beeinflusst?

Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln 2006, 11–26, hier 11; *Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

- 8 Zum Hintergrund vgl. *Schryver, Spheres of Contact* (wie Anm. 1), 20–43. Zu spüren z. B. in *Efthalia Constantinides, Monumental Painting in Cyprus during the Venetian Period, 1489–1570*, in: Nancy Patterson Ševčenko/Christopher Moss (Hrsg.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*. Princeton 1999, 263–300; *Athanasios Pappagiorghiou, Crusader Influence on the Byzantine Art of Cyprus*, in: Nicholas Coureas/Jonathan Riley-Smith (Hrsg.), *Cyprus and the Crusades. Papers given at the International Conference ‚Cyprus and the Crusades‘*. Nicosia, 6.–9. September 1994. Nicosia 1995, 275–294. – Andere Beispiele wären das frühe Vorherrschen einer die westliche Hegemonie betonenden Kreuzfahrer-Kunst-Forschung vor dem Hintergrund der französischen und englischen Kolonialinteressen im Nahen Osten des 19./frühen 20. Jahrhunderts oder aber die Byzanz-Zentriertheit der älteren byzantinistischen Forschung.
- 9 *Ousterhout/Ruggles, Encounters with Islam* (wie Anm. 2), 83.
- 10 Annemarie Weyl Carr formuliert diese Überlegung mit den Worten: „When we are dealing with an issue like the encounter of different cultures, what are we seeing, when we see something in art?“ *Annemarie Weyl Carr, Correlative Spaces: Art, Identity, and Appropriation in Lusignan Cyprus*, in: *Modern Greek Studies Yearbook 14/15, 1998/1999*, 59–80, hier 60, ND in: *Annemarie Weyl Carr, Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot 2005, VI 59–80.

Traditionell sind die Erzeugnisse materieller Kultur des mittelalterlichen Mittelmeerraums verschiedenen Fächern, ob der Byzantinistik, der Orientalistik oder der mitteleuropäisch zentrierten (Kunst-)Geschichte zugewiesen. Diese Einordnung musste Grenzbeziehungen zur Folge haben. Sie führte jedoch nicht nur zu einer isolierten Betrachtung der jeweiligen Regionen, sondern ebenfalls zu einer Diskriminierung der jeweils ‚anderen‘ Kunstrichtungen, die bereits bei Vasari vorgegeben ist und im 19. und 20. Jahrhundert von verschiedenen Seiten weitergeführt wurde, und arbeitete zugleich einer groben Unterscheidung in ‚Ost‘ und ‚West‘ zu.¹¹ In den letzten Jahren ist eine verstärkte Sensibilität für die Gefahren hegemonialer Kulturmodelle zu beobachten, gleichzeitig wird zunehmend auch die benachbarte Kunst und lokale Tradition berücksichtigt, z. B. hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung in den Kreuzfahrerstaaten.¹² Allgemein verbreitet bleibt dagegen die Gegenüberstellung von einer ‚westlichen‘ und einer ‚östlichen/byzantinischen‘ bzw. einer ‚islamischen‘ mittelalterlichen Kunst. Die Anwendung solcher lokalen und religiösen Raster impliziert ein Verständnis der materiellen Kultur geographischer Großräume als monolithische Entitäten – eine Simplifizierung, die den Blick für die komplexen Beziehungsgeflechte in multikulturellen Situationen verstellen kann.¹³

Wenngleich und gerade weil eine Verwendung solcher Kategorien nicht gänzlich zu vermeiden ist, scheint es besonders wichtig, ihre Konstruktion zu reflektieren. Zuweisungen bestimmter visueller Merkmale in den Orient oder Okzident geraten spätestens zu dem Zeitpunkt in Schwierigkeiten, wenn diese bereits lange Zeit auch in dem anderen Kulturkreis beheimatet und somit Teil der dortigen Tradition geworden sind. Die Situation verkompliziert sich zusätzlich, wenn sie über Umwege vor Ort angekommen sind, so wie z. B. ‚westliche‘ Motive nachweislich über Byzanz auf die Peloponnes oder über das Hl. Land nach Zypern bzw. ‚byzantinische‘ Eigenarten über Sizilien nach Süditalien gelangten. Wiederholt haben sich zudem ihrem Stil und ihrer Form nach scheinbar eindeutig kulturell zugehörige Werke als Aufträge von Mitgliedern anderer Kulturkreise herausgestellt.¹⁴ Das Erscheinungsbild eines Objekts muss demnach nicht

11 Dazu ausführlich *Dietrich Heißenbüttel*, *Italienische Malerei vor Giotto. Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Matera, Laterza, Ginosa, Gravina*. Diss. phil. Halle-Wittenberg 2000, 13–26, online im Internet: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/00/03H067/index.htm> (Stand: 20.05.2007); *Maria Georgopoulou*, *Orientalism and Crusader Art: Constructing a New Canon*, in: *Medieval Encounters* 5, 1999 (2000), 289–321; *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 19–54.

12 Gefordert worden ist „a shift in mentality on the part of art historians“, *Lisa Jardín/Jerry Brotton*, *Global Interests. Renaissance Art between East and West*. New York 2000, 184. Eine Weitung des Blicks ist nachzuvollziehen in *Sarah T. Brooks* (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557): Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*. Ausst. Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, 16.–18.4.2004. New Haven u. a. 2006.

13 Diskutiert in *Heißenbüttel*, *Italienische Malerei* (wie Anm. 11), 23–36; *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 19–54.

14 So z. B. die in ‚byzantinischen‘ Formen und mit lokaler Technik wohl als Grablege für den do-

zwingend auf die ethnische Herkunft des Auftraggebers schließen lassen. Diffiziler wird es bei Objekten mit unterschiedlichen kulturellen Kennzeichen. Können beim Aufeinandertreffen zweier verschieden geprägter Bevölkerungsgruppen bereits unterschiedlich ausgebildete Vermischungen in diversen Bereichen stattfinden, so vervielfachen sich die Möglichkeiten beim Kontakt mehrerer kultureller Gruppen, etwa der verschiedenen christlichen, der jüdischen und der islamischen in den östlichen Kreuzfahrerstaaen. Die äußerst vielschichtigen Entstehungsbedingungen der dortigen Kunst zeigen sich z. B. in der Beschreibung einer Ikone durch Jaroslav Folda als „a Crusader work which reflects aspects of the maniera cypria and participates in the context of painting of the lingua franca without losing its artistic identity in it“.¹⁵ Darüber hinaus konstatiert Robert Nelson für ‚christliche‘ Kunstwerke des 14. Jahrhunderts der Region, dass „such decoration no longer deserves to be called Christian, only Near Eastern, or better still, Mamluk or Islamic, in the sense that Hebrew manuscripts illuminated in Paris in the thirteenth century are stylistically Gothic“.¹⁶ Angesichts der enormen Komplexität der Bewegungen und Austauschmöglichkeiten ist es kein Wunder, dass immer wieder bereits Schwierigkeiten bei der Benennung der entstehenden Phänomene auftreten. So sind auch die Klassifizierungen der im Aufeinandertreffen verschiedener Richtungen entstandenen Kunst wie ‚crusader art‘ oder ‚colonial art‘ im östlichen bzw. ‚maniera greca‘ im westlichen Mittelmeerraum wiederholt in die Kritik geraten.¹⁷ Der fließende Charakter der Entwicklung erschwert gerade in dem ständig Veränderungen ausgesetzten Raum des Mittelmeers eine eindeutige Zuordnung und Bezeichnung von Kunstrichtungen, stellt den innerhalb der sprachlichen Limitierung operierenden Forscher regelmäßig vor erhebliche Ausdrucksschwierigkeiten, denen nur mit einer äußerst exakten und ebenso flexiblen begrifflichen Handhabung zu begegnen ist, die der Vielschichtigkeit der Vorgänge entsprechen kann.

minikanischen Erzbischof von Korinth Ende des 13. Jahrhunderts erbaute Kirche in Merbaka bei Nauplion. Vgl. dazu *Mary Lee Coulson*, *The Church of Merbaka. Cultural Diversity and Integration in the 13th Century Peloponnese*. Diss. phil. London 2002.

- 15 *Jaroslav Folda*, *The Saint Marina Icon. Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?* in: Bertrand M. Davezac (Hrsg.), *Four Icons in the Menil Collection*, Austin Tex. 1992, 107–134, hier 125.
- 16 *Robert S. Nelson*, *An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in: *The Art Bulletin* 65,2 (1983), 201–218, hier 218.
- 17 *Z. B. Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 19–54. Auf die Problematik der Genese von ‚maniera greca‘ und ‚lingua franca‘ und die Komplexität der Einordnung von Kunstwerken weist z. B. auch hin: *Valentino Pace*, *Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta*, in: *Il Classicismo. Medioevo – Rinascimento – Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi* 1986, Bologna 1993, 71–90. Zur Diskussion über die sog. ‚crusader art‘ vgl. *Jaroslav Folda*, *Was ist Kreuzfahrerkunst?* in: *Alfried Wiczorek/Mamoun Fansa/Harald Meller* (Hrsg.), *Saladin und die Kreuzfahrer. Ausst. Kat. Halle/Saale, Landesmuseum für Vorgeschichte 21.10.2005–12.2.2006 u. a.*, Mainz 2005, 177–189.

Problematisch gestaltet sich nicht nur die Benennung der visuellen Resultate dieser Kulturkontakte, sondern ebenfalls die Erklärung ihres Auftretens. Lange Zeit überwog, einhergehend mit der Einteilung der Beteiligten in eine dominante und eine unterlegene Kultur, Eroberer und Eroberte, die Rekonstruktion interkultureller Interaktion auf dem Gebiet der Kunst mit Hilfe des Konzepts des Einflusses. Kritisiert worden sind die mit diesem Begriff einhergehende Vorstellung von einer Passivität und Gleichförmigkeit der aufnehmenden Kultur sowie die fehlende Berücksichtigung kultureller und sozialer Funktionen der Objekte. Einem multikulturellen Entstehungskontext, einer lebendigen Austauschsituation sowie der aktiven Reaktion auf und Interpretation von der Kunst einer anderen Kultur vor dem eigenen kulturellen Hintergrund ist damit nicht gerecht zu werden.¹⁸ Der Begriff der Aneignung (Appropriation) deutet dagegen die willentliche Übernahme spezifischer Formen und Motive an, überdeutlich im Fall von Venedig nach der Einnahme Konstantinopels. Beide Modelle gehen von der Vorstellung einer Spender- und einer Empfängerkultur aus, deren Kontakt durch unterschiedliche Träger hergestellt wird. Zu kritisieren ist die tendenzielle Bipolarität des mit einer Ausgangs- und einer Zielkultur arbeitenden Transfergedankens, der nur mit einer Ausweitung des Blicks auf multilaterale Netzwerke an Beziehungen zu entkommen ist.¹⁹ Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass eine Kultur nicht als abgeschlossene Einheit betrachtet werden kann, sondern als Variable, die in Bezug auf die Kategorien von Zeit und Raum in ständiger Veränderung begriffen ist. Zugleich muss das Erscheinen vergleichbarer künstlerischer Elemente in verschiedenen Regionen nicht zwangsweise auf einen Transfer hinweisen, sondern ist auch, beispielsweise in Süditalien und Zypern, in einer voneinander unabhängigen Entstehungsweise auf die entsprechende, in diesem Fall byzantinische Prägung der Gebiete zurückgeführt worden.²⁰ Diesem Phänomen, das generell sehr viel häufiger vorzukommen scheint als bislang angenommen worden ist,

18 *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 34f. So greift beispielsweise die Beschreibung der Manuskriptilluminationen im Hiob-Kommentar Gr. 135 in der Pariser Bibliothèque Nationale aus Mistra aus dem 14. Jahrhundert als durch die französische Kunst beeinflusst zu kurz, sind die Miniaturen doch durch Motive verschiedenster Herkunft geprägt, die als Resultat der bunten künstlerischen Situation in der Hauptstadt des Despotats gesehen worden sind. Vgl. dazu *Justine Andrews*, *Familiar Foreigners: Artistic Innovations in a Fourteenth-century Illustrated Commentary on Job*, in: *Arte Medievale*, 2. Ser. 14, 2000 (2001), 113–121.

19 *Alexander Geppert/Andreas Mai*, *Vergleich und Transfer im Vergleich*, in: Matthias Middell (Hrsg.), *Kulturtransfer und Vergleich*, Leipzig 2000, 95–111, hier 108. An dieser Stelle kann nicht weiter auf die Problematik und die intensive Debatte zum Thema von Kulturtransfer und Vergleich eingegangen werden. Vgl. stellvertretend *Hartmut Kaelble*, *Die interdisziplinären Debatten über Vergleich und Transfer*, in: *Hartmut Kaelble/Jürgen Schriewer* (Hrsg.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M./New York 2003, 469–493.

20 Zu parallelen Erscheinungsformen in Zypern und Süditalien vgl. z. B. *Annemarie Weyl Carr*, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, in: *Symposium on Byzantium and the Italians, 13th–15th Centuries*. (Dumbarton Oaks Papers, Bd. 49) Washington (DC) 1995, 339–357, hier 356.

wird mit dem Begriff der Konvergenz (Korrelation) entsprochen, der die Beschreibung einer parallelen Entwicklung erlaubt. Solche unterschiedlichen Begrifflichkeiten sollten nicht, wie bislang überwiegend erfolgt, in Konkurrenz zueinander als ausschließliche Wahrheiten festgelegt werden. Vielmehr sind sie als Möglichkeiten zu sehen, ja bieten als Begriffsinstrumentarium erst die Handhabe, besonders komplexe Ausgangssituationen kultureller Begegnung in ihrer Diversität von verschiedenen Gesichtspunkten und Seiten aus zu beschreiben und der Mannigfaltigkeit der mediterranen Welt gerecht zu werden.

Ein grundlegendes Problem bei der Untersuchung kultureller Kontakte bildet die Wertung der materiellen Kultur und speziell der Kunst als Ausdruck einer Weltanschauung, als Bildnis ihrer Gesellschaft, die sich mit ihr identifiziert.²¹ So geht die Deutung der Artefakte in der Regel mit einem jeweils gewählten positiven oder negativen Gesellschaftsbild einher. Die Annahme einer konfliktgeladenen Gesellschaft zeitigt die Lesung der mit der kulturellen Tradition des Gegenübers kontrastierenden Weiterführung der eigenen Tradition als bewusste Abgrenzung, die Voraussetzung eines friedlichen Zusammenlebens wiederum bedingt die Interpretation eingeführter fremder Elemente als Zeichen eines integrativen Miteinanders. Bereits methodisch ist Vorsicht geboten, werden die Aussagen einzelner Objekte auf die gesellschaftliche Situation bezogen, ist doch zumindest die Übertragbarkeit der Ergebnisse auf die Gesellschaft als Ganzes zweifelhaft. Davon abgesehen ist grundsätzlich die absolut integrative oder segregative Sichtweise einer Gesellschaft zweifelhaft, bieten sich doch verschiedene Bereiche wie Handel, Warenfertigung, Religion oder Verwaltung eher für Annäherung oder Abgrenzung an und lassen auf ein sehr viel komplexeres Zusammenspiel von Interaktionen und Reaktionen verschiedenster Art schließen.²² So sind selbst in konfliktgeladenen Situationen mehr oder weniger ausgeprägte Austauschmomente zu beobachten. Beispielsweise hielten die tiefen ideologischen Differenzen zwischen den westlichen Kreuzfahrerstaaten und den umgebenden islamischen Ländern die Ersteren nicht davon ab, islamische Münzen, Glasprodukte und Gepflogenheiten zu imitieren und, in geringem Maße, selbst figürliche Motive zu übernehmen, die eine Faszination von der orientalischen Lebensart vermuten lassen.²³ In der Morea und auf den Ägäischen Inseln verhinderten die Unterschiede im Glauben keineswegs die gemeinsame

21 Beispielsweise begründet Charalambos Bouras die geringe Übernahme gotischer Formen in der griechischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts mit der Verachtung der lateinischen Eroberer durch die einheimischen Griechen. Er impliziert also eine Identifizierung der Griechen mit ‚ihren‘ traditionellen Formen und die Ausweitung von Konflikten mit dem kulturell Anderen auf die Ebene der Kunst. *Charalambos Bouras*, *The Impact of Frankish Architecture on Thirteenth-Century Byzantine Architecture*, in: Angeliki Laiou/Roy Parviz Mottahadeh (Hrsg.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*. Washington (DC) 2001, 247–262, hier 260f.

22 Vgl. dazu am Beispiel Zyperns *Schryver*, *Spheres of Contact* (wie Anm. 1), 28–47.

23 *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 47–53.

Nutzung von Kirchengebäuden.²⁴ Die christliche Minderheit in Valencia schrankte sich zwar während der Reconquista durch den Gebrauch christlicher Symbolik von der islamischen Mehrheit ab, akzeptierte aber deren Mode und Bräuche.²⁵ Die orthodoxe Aristokratie Griechenlands übernahm im 13. Jahrhundert mit Sozialstatus assoziiertes Brauchtum der Eroberer.²⁶ Die Archontes stimulierten offenbar mit ihrer regen Nachfrage nach westlichen (Luxus-)Gütern sogar die Wirtschaft.²⁷

Entsprechend ist eine ideologische Aufladung der Objekte keineswegs immer nachzuvollziehen. Beispielsweise sind für die traditionelle Formgebung orthodoxer Kirchengebäude in Griechenland nach der lateinischen Eroberung überzeugend praktische Gründe vorgeschlagen worden.²⁸ Zudem musste selbst die bewusste Nachfolge der eigenen Tradition und Abgrenzung nach Außen nicht in jedem Fall als negative Einstellung per se gegenüber dem Anderen intendiert sein, sondern konnte, wie z. B. im Falle der Mendikantenbauten, in erster Linie der Definition des Eigenen dienen. Zahlreiche Situationen bezeugen auch einen überaus pragmatischen Umgang mit fremden Objekten und Elementen, wenn z. B. ein gotischer Kirchenbau ohne Probleme zu einer Moschee umfunktioniert oder eine orthodoxe Klosterkirche ohne Veränderungen von katholischen Mönchen übernommen wurden.

Als gezielte Parteinahme in einer Konfliktsituation lassen sich noch am ehesten spezielle Motive und Symbole wie z. B. Wappen werten. Diese konnten jedoch als dekorative Elemente eingesetzt werden, was eine Deutung in diesem Sinne erschwerte.²⁹ Wie eine eindeutig negative Stellungnahme wirkt die bildliche Kennzeichnung negativ belegter Personen der Heilsgeschichte als Mitglieder der gegnerischen Partei. So sind Darstellungen der Idolatrie mit anti-muslimischer, ‚militarisierte‘ Szenen biblischer Thematik mit anti-lateinischer Propaganda in Verbindung gebracht worden.³⁰ Die Er-

24 *Anthony Luttrell*, *The Latins and Life on the Smaller Aegean Islands, 1204–1453*, in: Benjamin Arbel/Bernard Hamilton/David Jacoby (Hrsg.), *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, London 1989, 146–157; *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 237.

25 *Robert I. Burns*, *Muslims, Christians and Jews in the Crusader Kingdom in Valencia. Societies in Symbiosis*. Cambridge 1984, 13f.

26 *Coulson*, *The Church of Merbaka* (wie Anm. 14), 335.

27 *David Jacoby*, *Changing Economic Patterns in Latin Romania: The Impact of the West*, in: Angeliki Laiou/Roy Parviz Mottahadeh (Hrsg.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*. Washington (DC) 2001, 197–233, hier 232.

28 Ousterhout zufolge ist die fehlende Aufnahme grundlegender gotischer Strukturen im byzantinischen Kirchbau durch die Tatsache bedingt, dass Grundriss und Aufriss des byzantinischen Kirchentyps die Bedürfnisse der orthodoxen Liturgie bedienten. *Robert Ousterhout*, *Master Builders of Byzantium*. Princeton 1999, 38.

29 So sind beispielsweise in Zypern in zahlreichen Dorfkirchen auf dem Land wie auch in Mistra Wappentypen in dekorativer Weise verwendet. Dazu z. B. *Doula Mouriki*, *Palaeologan Mistra and the West*, in: Doula Mouriki, *Studies in Late Byzantine Painting*. London 1995, 473–510, hier 476f.; zu Beispielen in Zypern vgl. *Andreas Stylianou/Judith Stylianou*, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. Nicosia 1997, 104, 109, 304f., 341.

30 Grundlegend *Michael Camille*, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*.

fahrung hat jedoch gezeigt, dass aus heutiger Sichtweise auf den ersten Blick konkret offensiv wirkende Bilder nicht nur keineswegs immer eine solche Deutung rechtfertigen, sondern dass diese dank der medienspezifischen Unbestimmtheit in vielen Fällen eine, wenn auch teils überaus plausible, Vermutung bleiben muss.³¹ Selbst zunächst eindeutig scheinende Motive wie der Apostel Petrus mit Schlüssel in einer orthodoxen Kirche oder der in der Hölle schmorende Prophet Mohammed in einer katholischen Kirche müssen nicht immer bzw. nicht in erster Linie auf eine Akzeptanz bzw. eine konkrete Aggression gegen die damit verbundene religiöse Überzeugung und ihre Anhänger hinweisen.³² Wie architektonische Formen so können auch bildliche Darstellungen hauptsächlich auf die Affirmation des Eigenen zielen, wobei sie sich der Kontrastfolie des (zumeist negativ konnotierten) Anderen bedienen. Sie können aber z. B. (auch) eine Frage der Mode sein und auf der Nachahmung eines vorbildgebenden Modells beruhen, ohne dessen Aussage unbedingt mittransportieren zu wollen.³³

Des Öfteren ist die Aufnahme ‚islamischer‘ Formen und Motive in Westeuropa im Hohen und Späten Mittelalter mit Animositäten im Rahmen der Kreuzzüge in Verbindung gebracht worden.³⁴ Bezeichnet wurden sie als Siegeszeichen der Kreuzfahrer im Zuge einer Art ‚Kunst-Piraterie‘.³⁵ Dabei werden jedoch auch hier häufig praktische Aspekte vergessen und die Anziehungskraft künstlerischer Neuerungen unterbewertet. Entsprechend bezeugt der nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 in gro-

Cambridge 1989. Unter Bezugnahme darauf z. B.: *Anne Derbes*, Crusading Ideology and the Frescoes of S. Maria in Cosmedin, in: *Art Bulletin* 77, 1995, 460–478. Zur ‚Militarisierung‘ der Szene der Gefangennahme Christi auf Zypern vgl. *Andreas Stylianou/Judith Stylianou*, The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus, in: *Evthrosynon* 1992, 570–581. Vorsichtiger beurteilt von *Schryver*, *Spheres of Contact* (wie Anm. 1), 142–144.

- 31 Vgl. *Margit Mersch/Ulrike Ritzerfeld*, Differenzwahrnehmung in Architektur und Malerei der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina (Apulien), in: *Michael Borgolte u. a. (Hrsg.)*, Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft (Europa im Mittelalter, Bd. 10), Berlin 2008, 50–83, hier 70–81, online im Internet: https://www2.hu-berlin.de/spedia/index.php5/Mittelalter_im_Labor:Inhalt (Stand: 26.3.2009), vgl. dort unter Arbeitsforum A: Wahrnehmung von Differenz – Differenz der Wahrnehmung, II. 2 Zum Problem von Wahrnehmung im interkulturellen Kontakt. Texte, Bauten und Bilder aus dem Umfeld der Mendikanten.
- 32 Vgl. dazu z. B. *Fabrizio Francescini*, Maometto e Niccolò V all'„inferno“? Affreschi del Camposanto e Commenti Danteschi, in: *Marco Santagata/Alfredo Stussi (Hrsg.)*, Studi per Umberto Carpi. Pisa 2000, 461–487.
- 33 Dieser Einwand ließe sich z. B. auch gegen die desintegrative Deutung der Verbreitung der ‚militarisierten‘ Form der Szene der Gefangennahme Christi auf Zypern erheben. Vgl. Anm. 30.
- 34 Vgl. dazu *Colin Morris*, Picturing the Crusades: The Uses of Visual Propaganda, c. 1095–1250, in: *John France (Hrsg.)*, The Crusades and their Sources. Essays Presented to Bernard Hamilton, Aldershot 2003 (Erstausg. 1998), 195–216.
- 35 *Linda Seidel*, Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine, Chicago 1981, 79–82. Auch das Erscheinungsbild der sog. Heidentürmen in Rheinhessen, die dort zur Zeit der Kreuzzüge orientalische Formen implementierten, wird traditionell als Siegeszeichen der Kreuzfahrer über die Ungläubigen gedeutet, dürfte jedoch eher durch eine Übertragung der Heilstopographie

Bem Maßstab erfolgte Transport byzantinischer Kunstschatze nach Venedig abgesehen von einer ästhetischen Wertschätzung ausgeprägte finanzielle Interessen. Selbst die Versetzung des gotischen Portals der Johanniterkirche von Akkon nach der Einnahme der Stadt 1291 an die Fassade der Madrasa des Sultans al-Asir Muhammad in Kairo spricht zwar für eine gezielte Ausstellung der Kunst der Unterlegenen – das Vorgehen kann jedoch ebenfalls als eine Anerkennung ihrer Kunstfertigkeit gedeutet werden.³⁶

Bereitet die medienpezifische Offenheit bereits bei einer ausschließlich (des-)integrativen Interpretation einzelner Objekte Schwierigkeiten, so multiplizieren sich diese bei einer gleichschaltenden Deutung der Erzeugnisse eines Ortes oder einer Region. So sind bestimmte Bildmotive in orthodoxen Kirchen im fränkischen Griechenland als Anerkennung der katholischen Oberhoheit, andere wiederum als Verteidigung der orthodoxen Eigenarten gewertet worden.³⁷ Fresken und Tafelbilder auf Kreta sprechen für eine ambivalente Reaktion auf die Anwesenheit des Franziskanerordens.³⁸ Die zahlreichen Darstellungen berittener ‚military saints‘ in den Kirchen im östlichen Mittelmeerraum sind als Ausdruck der Angst vor den eindringenden Kreuzfahrerheeren und zugleich als Hinweis auf die Übernahme künstlerischer und ethischer Elemente der Eroberer, ja sogar als Anhaltspunkt für deren (zähneknirschende) Bewunderung gelesen worden.³⁹ Anstatt eindeutiger und einheitlicher Aussagen, z. B. als negative Reaktion der Bevölkerung auf die Eroberung ihres Gebiets, lassen visuelle Artefakte demnach auf ein breites Spektrum an Reaktionen im interkulturellen Kontakt schließen.

Abgesehen von dem problematischen Nachweis inkludierender oder exkludierender Intentionen scheinen zumeist andere Faktoren ausschlaggebend für die Gestaltung der Kunstwerke gewesen zu sein. Zu erwähnen ist in erster Linie die soziale Komponente, die auch oder gerade in interkulturellen Begegnungssituationen bedeutsam war. Die gesellschaftliche Stellung konnte mit Hilfe von Objekten definiert werden, die gezielt

in die Heimat bedingt gewesen sein. Mit einer Interpretation der Türme als ‚Siegeszeichen‘ zuletzt *Hans-Jürgen Kotzur*, Das Rätsel der Rheinheissischen „Heidentürme“, in: *Lebendiges Rheinland-Pfalz. Zeitschrift für Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur* 40.3/4, 2003, 2–48.

- 36 Vgl. dazu *Lorenz Korn*, Wechselwirkungen zwischen der Architektur der Kreuzfahrer und islamischer Architektur in der Levante, in: *Alfried Wiczorek/Mamoun Fansa/Harald Meller (Hrsg.)*, *Saladin und die Kreuzfahrer*. Ausst. Kat. Halle/Saale, Landesmuseum für Vorgeschichte 21.10.2005–12.2.2006 u. a., Mainz 2005, 227–237.
- 37 So z. B. die Darstellungen von Petrus und Paulus bzw. der Apostelkommunion und des Melismos zur Verteidigung der Verwendung gesäuerten Brotes. *Monika Hirschbichler*, *Monuments of a Syncretic Society: Wall Painting in the Latin Lordship of Athens, Greece (1204–1311)*. Diss. phil. College Park (MD) 2005, 59–69, 77–88, online im Interent: <http://www.lib.umd.edu/drum/bitstream/1903/3134/1/umi-umd-2951.pdf> (Stand: 1.10.2008).
- 38 *Anne Derbes/Amy Neff*, Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere, in: *Helen C. Evans (Hrsg.)*, *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Ausst. Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 449–461, hier 453.
- 39 *Sharon Gerstel*, Art and Identity in Medieval Morea, in: *Angeliki Laiou/Roy Parviz Mottahadeh (Hrsg.)*, *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*. Washington (DC) 2001, 263–285, bes. 273, 280.

für die Konstruktion der eigenen Identität eingesetzt wurden. Man denke an die Lusignan in Zypern, die mit ihren gotischen Kirchenbauten in krassem Gegensatz zur lokalen Bauweise an die Tradition französischer Kathedralen anknüpften – eine Wahl, die als Demonstration einer den europäischen Königtümern gleichwertigen Herrschaft gelesen worden ist.⁴⁰ Die 1395 im Bischofspalast von Patras bezugeten Freskenszenen zur Eroberung Trojas sind wiederum als Legitimation der sich als ‚fränkische Griechen‘ und Nachfolger der Trojaner präsentierenden Eroberer aus dem Westen gewertet worden.⁴¹ Auf jeden Fall konnten soziale Profilierungsbedürfnisse je nach gesellschaftlicher Stellung in Imitations- oder Differenzierungsprozesse münden, die zur Überschreitung von Grenzen wie Abgrenzungen führten.⁴² Die in diesen Prozessen entstehenden Objekte spiegeln innergesellschaftliche wie interkulturelle Grenzen und zersetzen sie zugleich, was jedoch nicht auf feindliche oder freundliche Absichten hindeuten muss. Es zeichnet sich somit ein weites Spektrum an Beziehungsmöglichkeiten zwischen dem Auftraggeber bzw. Nutzer und kulturell eigenen und fremden Elementen/Objekten ab, das zwischen Pragmatik und Selbstdarstellung, Traditionsverbundenheit, Nachahmungs- und Neuerungsbedürfnis pendelt und durchaus facettenreiche Einstellungen beinhalten kann.

Ein weiterer, für die Gestaltung der in interkulturellen Kontaktbereichen entstehenden Produkte und die dortige Ausprägung visueller Kulturen wesentlicher Faktor ist die Wahrnehmung und Wirkung kulturell fremder Elemente/Objekte auf die Betrachter und somit auch auf Künstler bzw. Handwerker als Ausführende.⁴³ Dass gerade bildlichen Darstellungen im Mittelalter allgemein ein besonderes Wirkungspotential zuerkannt

40 Zuletzt *Justine A. Andrews*, *Santa Sophia in Nicosia: The Sculpture of the Western Portals and its Reception*, in: *Comitatus* 30, 1999, 63–80.

41 *David Jacoby*, *Knightly Values and Class Consciousness in the Crusader States of the Eastern Mediterranean*, in: *Mediterranean Historical Review* 1, 2, 1986, 158–186, hier 170–173; *Gerstel*, *Art and Identity* (wie Anm. 39), hier 265; *Hirschbichler*, *Monuments* (wie Anm. 37), 126–132.

42 In diesem Sinne kann die arabisch wie französisch beschriftete mamlukische Bronzeschale König Hugos IV. von Zypern (1324–59) als über die Ufer der Insel hinausgreifende, von den spezifischen geographischen Gegebenheiten und Traditionen geprägte Demonstration seiner königlichen Herrschaft und gleichzeitige innerkulturelle soziale Abgrenzung gewertet werden; die ‚westliche‘ Stifterdarstellung auf der sog. Nikolausikone aus der *orthodoxen* Kirche Agios Nikolaos tis Stegis im zyprischen Kakopetria unterstreicht wiederum die gesellschaftliche Klassenzugehörigkeit des Auftraggebers durch die Hervorhebung seiner ethnischen Zugehörigkeit. *Annemarie Weyl Carr*, *Art in the Court of the Lusignan Kings*, in: *Nicholas Coureas/Jonathan Riley-Smith* (Hrsg.), *Cyprus and the Crusades*. Nicosia 1994, 239–274, hier 246–249. Zu Kakopetria *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 207–210; *dies.*, *Ethnicity and Assimilation: A Thirteenth Century Icon of St. Nicholas from Cyprus*, *Summary of Communication in: The Sweet Land of Cyprus*. 25. Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham 1991. Nicosia 1993, 434f.

43 Die Bedeutung des Betrachterstandpunktes für die Fragestellung des interkulturellen Kontakts hat zu Recht *Barbara Zeitler* hervorgehoben. Diskutiert in *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 161–170.

wurde, belegen die Ausführungen des dominikanischen Ordensgenerals Humbert von Romans (ca. 1200–1277), der in ‚De predicatione crucis‘ empfiehlt, die Begeisterung des Publikums für die Kreuzzüge mit der Referenz auf Kunstwerke zu entfachen.⁴⁴ Islamische Quellen berichten ihrerseits von einer mit obszönen und emotional aufpeitschenden Bildern operierenden anti-muslimischen Kreuzzugspropaganda.⁴⁵ Unabhängig von der tatsächlichen Umsetzung war man sich demnach der Eindrucksfähigkeit visuell erfahrbarer Objekte bewusst. So bezeugen die Beispiele mendikantischer Orientmission mit Hilfe illuminierten Codizes und monumentaler Bilder ihren gezielten Einsatz im Rahmen interkultureller Begegnungen.⁴⁶

Ihre jeweilige Wirkung ist eine andere Frage. Generell lassen mit Steinen beworfene oder ausgekratze Darstellungen, zerstörte Skulpturen und Gebäude zwar auf aggressive, die besondere Verehrung sowie Imitation und Übernahme von Objekten auf positive Reaktionen schließen. Wie wir aber bereits an den Beispielen des Johanniterportals in Kairo und der byzantinischen Beutekunst gesehen haben, gestattet der Umgang mit den Werken häufig keinen sicheren bzw. eindeutigen Rückschluss auf das Handlungsmotiv. Die individuelle Wirkung auf den Betrachter, die zudem keineswegs der vom Auftraggeber intendierten Aussage des Werkes entsprechen muss, bleibt ungewiss.⁴⁷ Gefragt werden kann jedoch danach, wie speziell die Tatsache, dass ein Betrachter aus einer anderen Kultur stammt und durch andere visuelle Gewohnheiten geprägt ist, seine Wahrnehmung beeinflusst.⁴⁸ Was also empfanden orthodoxe Christen in Apulien, Griechenland und auf Zypern, gewöhnt an eine festgesetzte Ordnung in Architektur und Dekoration, an das unmittelbare und sich ewig perpetuierende Ineinandergreifen von Liturgie, Bau und Bild in ihren Kirchen, beim Anblick gotischer Kathedralen und westlicher Skulptur- und Bildprogramme? Welchen Eindruck machten wiederum majestätische, die himmlische und irdische Hierarchie spiegelnde Kreuzkuppelkirchen und verehrte Ikonen auf einen Betrachter aus Paris oder Florenz? Wurden sie jeweils emotional von der anderen Kunst angesprochen oder konnten sie nichts mit ihr anfangen, führte sie gar zu Verunsicherung und Abneigung? Warum fanden bestimmte Ele-

44 Dazu *Derbes*, *Crusading Ideology* (wie Anm. 30), 460.

45 Dazu *Morris*, *Picturing* (wie Anm. 34), 197; *Francesco Gabrieli*, *Arab Historians of the Crusades*, Berkeley 1969, 208f., 182f..

46 Dazu z. B. *Derbes/Neff*, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere* (wie Anm. 38), hier bes. 449–452; *Lauren Arnold*, *Princely Gifts and Papal Treasures. The Franciscan Mission to China and its Influence on the Art of the West. 1250–1350*. San Francisco 1999, 19, 50–53.

47 Vgl. dazu *Stephan Schwan/Carmen Zahn*, *Der Bildbetrachter als Gegenstand bildwissenschaftlicher Methodik*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln 2006, 214–232.

48 Zur Wahrnehmung des Anderen vgl. *Thomas Haas u. a.*, *Arbeitsforum A: Wahrnehmung von Differenz – Differenz der Wahrnehmung*, in: Michael Borgolte u. a. (Hrsg.), *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft (Europa im Mittelalter, Bd. 10)* Berlin 2008, 25–194, online im Internet: http://www2.hu-berlin.de/sppedia/index.php5/Mittelalter_im_Labor:Inhalt.

mente und Materialgruppen großen Anklang, andere so gut wie gar keinen? Konnte die Begegnung mit dem Anderen die eigene Sichtweise, die eigene Sehcondition oder darüber hinaus sogar die eigenen z. B. religiösen Gewohnheiten verändern? War eine in-nerkulturelle Veränderung Voraussetzung für die Übernahme fremder Elemente? Und zuletzt: Konnte oder sollte mit Hilfe einer gemeinsamen visuellen Kultur tatsächlich so etwas wie eine multikulturelle Identität kreiert werden?

Die wenigen überkommenen Schriftzeugnisse über das Aufeinandertreffen unterschiedlicher visueller Kulturen sind nur bedingt aussagekräftig. Einerseits lassen sie eine ausgeprägte Anerkennung der fremden Objekte erkennen. So preist Konstantin VII. Porphyrogenetos (913–959) in einem Brief die Schönheit eines ihm geschenkten arabischen Bechers.⁴⁹ Fra Giordano da Rivalto (ca. 1260–1311) wiederum misst in einer Predigt den „einst aus Griechenland importierten Bildern die allergrößte Autorität“ vom Rang der Heiligen Schrift zu, denn auf ihnen seien die biblischen Personen „genauso dargestellt, wie sie wirklich aussahen“.⁵⁰ In einer diffizilen religiösen oder/und politischen Situation können die Berichte jedoch anders klingen. Wenn beispielsweise Sylvester Souropoulos (ca. 1400–nach 1453) in seinen Memoiren zum ökumenischen Unionskonzil von Florenz 1438–1439 einen angeblichen Ausspruch des Vertreters des Patriarchen von Alexandria und späteren lateinischen Patriarchen von Konstantinopel Gregorios Melissenos (gest. 1459), wiedergibt, der den westlichen Kirchenschmuck als unverständlich kritisiert, so ist dieses Zitat in erster Linie als politische Aussage des Autors in Zeiten kirchenpolitischer Differenzen zu verstehen – trotzdem belegt es das Bewusstsein von einer anderen, dem orthodoxen Verständnis fremden visuellen Kultur.⁵¹ Voraussetzung für eine wie auch immer geartete Reaktion war auf jeden Fall der Kontakt mit dem visuell Anderen, dem wirtschaftliche, politische und religiöse Motivationen förderlich sein konnten. Handel, (Pilger-/Missions-)Reisen, diplomatische Geschenke, transkulturelle Eheschließungen wie kriegerische Auseinandersetzungen oder

49 Vgl. dazu *William Tronzo*, *The Cultures of His Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*. Princeton 1997, 138.

50 Die Predigt wurde in Florenz gehalten. *Robert Davidsohn*, *Geschichte von Florenz*. Berlin 1927, Bd. 4, 3, 214. Zitiert nach *Belting*, *Bild und Kult* (wie Anm. 6), 343.

51 „When I enter a Latin church, I do not revere any of the [images of] saints that are there because I do not recognize any of them. At the most I may recognize Christ, but I do not revere Him either, since I do not know in what terms He is inscribed. So I make the sign of the cross and I revere this sign that I have made myself, and not anything I see there.“ *Vitalien Laurent* (Hrsg.), *Les „Memoires“ du Grand Ecclesiarche de l’Eglise de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438–39)*. Paris 1971, 250. Übersetzung aus *Cyril Mango*, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453*. Englewood Cliffs, N.J. 1972, ND Toronto 1986, 254. Dazu *Barbara Zeitler*, *Cross-cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages*, in: *Art Bulletin* 76, 1994 680–694, hier 680f., online im Internet: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v76/ai_16547936, (Stand 1.5.2008); *dies.*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 155–158.

aber auch religiös-politische Treffen führten zu Begegnungen mit fremden Objekten und Sehweisen, die Auswirkungen auf die eigene Kultur nach sich ziehen konnten.⁵²

Die Objekte selber beweisen, dass die Reaktionen auf einer breiten Skala zwischen polemischer Ablehnung, Un-/Missverständnis und bewundernder Verehrung und Nachahmung schwanken konnten.⁵³ Zu beobachten ist eine problemlose Übernahme im Bereich von Gebrauchsgegenständen, insbesondere als Prestigeobjekte fungierenden Luxusgütern wie Kleidung, Metallwaren und Glas, sowie bei profaner Architektur, beispielsweise den noch heute zahlreichen ‚fränkischen‘ Wohntürmen in Griechenland. Auch Schmuckelemente verbreiteten sich weitflächig, so wurden beispielsweise kufische Buchstaben in byzantinischen wie lateinischen Herrschaftsgebieten dekorativ eingesetzt.⁵⁴ Dagegen scheinen sich gerade in den Bereichen, die sich zur kulturellen Abgrenzung anbieten, so der Religion, zumindest teilweise Akzeptanzschwierigkeiten gehalten zu haben. So zumindest könnte die weitgehende Undurchlässigkeit der monumentalen sakralen Bildkunst auf dem griechischen Festland während des Spätmittelalters gegenüber Elementen ‚westlicher‘ Kunsttraditionen gewertet werden. Überdies ist die Übernahme von Elementen ursprünglich westeuropäischer Herkunft im östlichen Mittelmeerraum vielfach Resultat einer direkten oder indirekten Orientierung an der Kunst in Byzanz, wobei deren Deszendenz wohl normalerweise nicht erkannt worden sein dürfte.⁵⁵ Auf diese Weise wurde das Andere zum Eigenen gemacht, ohne dass man sich dessen bewusst war – im Gegenteil wäre die Orientierung am althergebrachten Kunstzentrum eher als Ausdruck einer besonders traditionellen, am alten kulturellem und religiösen Zentrum ausgerichteten Einstellung zu vermuten, welche paradoxerweise die Einführung ‚westlicher‘ Neuheiten zur Folge hatte. In Italien wiederum konnte die ‚östliche‘ Bilderverehrung das religiöse Leben nachhaltig prägen. Zahlreiche Importe, Nachahmungen und Neustrukturierungen byzantinischer Kunstwerke sprechen für die dortige Offenheit neuen Impulsen gegenüber.⁵⁶ Die schnelle Popularität von Ikonen in der Toskana hat vermuten lassen, dass der Übernahme veränderte

52 So ist zur Zeit des Florentiner Konzils die Entwicklung einer visuellen Sprache in Bild und Drama angesetzt worden, welche die interkulturellen Gräben der Teilnehmer überbrücken und beide Seiten ansprechen sollte. Allie Terry, *Meraviglia on Stage: Dionysian Visual Rhetoric and Cross-cultural Communication at the Council of Florence* in: *The Journal of Religion and Theatre* 6, 2007, 94–109, online im Internet: http://www.rttjournal.org/vol_6/no_2/terry.html (Stand: 1.11.2008).

53 Beispiele bei *Barbara Zeidler*, *The Migrating Image: Uses and abuses of Byzantine icons in Western Europe*, in: Antony Eastmond/Liz James (Hrsg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*. Aldershot 2003, 185–204, hier 185; *dies.*, *Cross-cultural Interpretations* (wie Anm. 51); und ausführlich *dies.*, *Perceptions* (wie Anm. 5).

54 *Tronzo*, *The Cultures* (wie Anm. 49), 140.

55 Sichtbar z. B. an der Bildkunst in Mistra. Vgl. *Mouriki*, *Palaeologan Mistra and the West* (wie Anm. 29).

56 Vgl. *Zeidler*, *The Migrating Image* (wie Anm. 53).

liturgische Gepflogenheiten förderlich waren.⁵⁷ Wahrscheinlich konnten Innovationen generell besonders problemlos in Verbindung mit der bzw. aufbauend auf die eigene Tradition Fuß fassen.⁵⁸ Die Unterschiede in der Aufnahmebereitschaft sind auf verschiedene Traditionen im Verständnis des religiösen Bildes und dessen Funktion zurückgeführt worden, unter anderem auf seine didaktisch-narrative und legitimatorische Ausrichtung in der westlichen entgegen einer sakralisierenden, auf Vergegenwärtigung zielenden Wirkung in der byzantinischen, auf der frühchristlichen Kunst fußenden Tradition, die jeweils eine Öffnung bzw. eine Abschottung gegenüber fremden Elementen gefördert haben sollen.⁵⁹ Die historischen Voraussetzungen zeigen sich hier als ausschlaggebend für die künstlerische Entwicklung wie die visuelle Prägung und Erwartungshaltung der Betrachter.

Den in interkulturellen Kontaktsituationen mit fremden Objekten konfrontierten Künstlern und Handwerkern kommt in diesen Prozessen eine wesentliche Bedeutung zu.⁶⁰ Zitate und Imitationen vorbildlicher Werke, ausgewählte Übernahmen einzelner Elemente, Formen und Inhalte können als jeweils spezifische Interpretation des Gesehenen vor dem eigenen kulturellen Hintergrund verstanden werden, wodurch der Ausführende wie sein Werk selbst zu Vermittlern eines von beiden Traditionen geprägten Neuen vor dem unterschiedlich geprägten Publikum werden. Solche Objekte geben Hinweise auf das Nicht-Verstehen und Nicht-Wissen kulturell fremder Inhalte z. B. theologischer Art, andererseits ist teilweise ein Lernprozess in der Aneignung fremder Kulturelemente merkbar.⁶¹

Grundsätzlich mussten sich die Sehgewohnheiten, musste sich die visuelle Kultur der Betrachter gerade in der anhaltenden Konfrontation mit kulturell fremden oder auch mit der großflächigen Verbreitung von ‚hybriden‘ Objekten, deutlich nachvollziehbar z. B. an den spätmittelalterlichen Tafelbildern auf Kreta, tiefgreifend verändern. Auf diese Weise konnte im Laufe der Zeit eine Identifizierung mit den neuen

57 *Michele Bacci*, Pisa bizantina: alle origini del culto delle icone in Toscana, in: Anna Rosa Calderoni Masetti (Hrsg.), *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*. (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Bd. 11) Venedig 2007, 63–78.

58 Ein Beispiel dafür wäre die von Kreuzfahrern wie orthodoxen Gläubigen und Muslims verehrte Figur des berittenen Drachentöters und ihre Darstellungsvarianten. Zur Verehrung des Hl. Georg und entsprechenden Darstellungen vgl. *Gerstel*, *Art and Identity* (wie Anm. 39). Zum islamischen Kontext vgl. *Oya Pancaroğlu*, *The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, in: *Gesta* 43, 2, 2004, 151–164.

59 *Robert S. Nelson*, *Byzantine Art vs Western Medieval Art*, in: Michel Balard/Élisabeth Malamut/Jean-Michel Spieser (Hrsg.), *Byzance et le monde extérieur: contacts, relations, échanges. Actes de trois séances du XX^e Congrès International des Études Byzantines, Paris, 19–25 août 2001*. (Byzantina Sorbonensia, Bd. 21.) Paris 2005, 255–270.

60 Vgl. dazu *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 185–190.

61 Beispiele in *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5) und *dies.*, *Migrating Image* (wie Anm. 53).

Formen stattfinden.⁶² So bezeugen selbst in der kirchenpolitisch teils sehr angespannten Lage auf Zypern dortige Stifterbildnisse die von doktrinären und theologischen Auseinandersetzungen relativ unbeeinträchtigte Annäherung unterschiedlicher visueller Kulturen im täglichen (religiösen) Leben.⁶³ Selbst verschiedene Identitätsfacetten der Auftraggeber oder Künstler konnten in den Arbeiten zum Ausdruck kommen und bewusst eingesetzt werden, wenn beispielsweise die Feudalfamilie der Del Balzo Orsini in Apulien für ihre orthodoxen Untertanen Kirchen in der lokalen Bautradition, für die Bettelorden mehr oder weniger klassische Mendikantenkirchen und als eigene Grablege einen monumental, äußerst ungewöhnlichen Bau unterschiedlicher Stilrichtungen errichten ließ.⁶⁴ Werden in einem solchen, eine Identität konstruierenden Objekt bewusst verschiedene kulturelle Elemente des eigenen Herrschaftsgebiets miteinander verbunden, so könnte daraus weiter zu schließen sein, dass der Machthaber seine Führerschaft über die bunte gesellschaftliche Zusammensetzung definiert, was zumindest auf den Wunsch nach einem friedlichen Zusammenleben hinweist. Entsprechend sind Artefakte, die verschiedene kulturelle Elemente verbinden, nicht nur als Reflex multikultureller Gegebenheiten, sondern sogar als bewusst eingesetzte Instrumente der Akkulturation für die Überwindung kultureller Grenzen gesehen worden.⁶⁵ Dass eine neue, sich aus verschiedenen kulturellen Bestandteilen zusammensetzende visuelle Kultur bewusst initiiert werden konnte, vermutet auch William Tronzo am Beispiel der Cappella Palatina für Roger II. von Sizilien (1130–1154), der ihm zufolge auf diese Weise das durch unterschiedliche Religionen, Sprachen und Sitten gezeichnete Land zu einem Königreich vereinen wollte.⁶⁶ Impulsgebend für die Entwicklung darüber hinaus auch großräumig grenzüberschreitender visueller Annäherungen und Verständigungsmöglichkeiten waren wohl wiederum häufig soziale Bedürfnisse. Ein Beispiel aus dem höfischen Bereich wäre die in diesem Band von Robert Ousterhout behandelte, durch den Kontakt mit westlicher Heraldik und östlicher Symbolik im 12./13. Jahrhundert angeregte, als allgemein verständlicher Ausdruck von Macht und Status eingesetzte Symbolsprache in Byzanz.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten: Erzeugnisse materieller Kultur entstehen und funktionieren in einem Geflecht spezifischer Bedingungen und persönlicher Interessen. Sie sind Ergebnis lokaler, regionaler, überregionaler wie zeitlicher Gegebenheiten, z. B. der Verfügbarkeit von Materialien, finanzieller Möglichkeiten und der in einer bestimmten visuellen Kultur und Tradition entwickelten ästhetischen Präferenzen und

62 Vgl. z. B. *Nelson*, An Icon (wie Anm. 16).

63 *Zeitler*, Perceptions, (wie Anm. 5), 242. Zu Beziehungen zwischen der Römischen und der Orthodoxen Kirche auf Zypern vgl. *Nicholas Coureas*, The Latin Church in Cyprus, 1195–1312. Aldershot 1997, 251–317.

64 S. den Beitrag von Mersch/Ritzerfeld in diesem Band.

65 Dieses vermutet *Zeitler* bezüglich zweier illuminierten zweisprachiger Handschriften aus dem östlichen Mittelmeerraum. *Zeitler*, Perceptions (wie Anm. 5), 268–333.

66 *Tronzo*, The Cultures (wie Anm. 49), 152.

spezifischer Anliegen des Auftraggebers, der (auch kulturell bedingten spezifischen) Ausbildung, (Seh-)Erfahrung sowie individuellen Befähigung des Künstlers/Handwerkers. Mit der Zweckbestimmung als Gebrauchsgut oder Luxusgut sowie der individuellen Nutzung z. B. als Gemeindekapelle, Ordenskirche oder königliche Grablege änderten sich die jeweiligen Anforderungen.

Im Rahmen dieser Entstehungsbedingungen können die Objekte wertvolle Hinweise auf die inner- und interkulturelle Kommunikation und Grenzbildung vermitteln: In ihnen werden nicht nur Grenzen aufgestellt und zersetzt, sie lassen ebenfalls für den interkulturellen Kontakt typische Reaktionsweisen und Prozesse wie Missverständnisse und eine schrittweise Annäherung sichtbar werden oder zumindest vermuten. Auf keinen Fall kann jedoch das Zusammentreffen multipler Kunstformen und -stile automatisch mit einer konfliktgeladenen Gesellschaft gleichgesetzt werden, schließt diese wiederum jedoch auch nicht aus. Ebenso wenig wie die Umsetzung eines ‚reinen‘ Stils per se für konkret feindliche Absichten spricht, so muss auch die Übernahme fremder Elemente nicht auf ein friedliches Zusammenleben (und die Entwicklung einer gemeinsamen Identität) hinweisen, sondern kann durch andere Motive wie die Suche nach Neuerungen etc. bedingt sein. Die Anwesenheit verschiedener Traditionen deutet zunächst auf das Vorhandensein diverser, sich unterschiedlich definierender Gruppen in einer Gesellschaft hin, verrät also etwas über deren Zusammensetzung, nicht aber das Verhältnis dieser Bestandteile untereinander. Produkte materieller Kultur lassen es somit, um auf eines der Ausgangsprobleme zurückzukommen, mehr als fraglich erscheinen, ob überhaupt von der ‚einen‘ Gesellschaft oder Identität auszugehen ist. Bereits einzelnen Individuen wie Auftraggebern und Künstlern sind vielschichtige („multi-layered“) Identitäten zugesprochen worden.⁶⁷ Zusätzlich entwickelten verschiedene Individuen bzw. Gruppen mit bestimmten sprachlichen, religiösen, ethnischen oder beruflichen Voraussetzungen unterschiedliche Lebensweisen, Selbstgefühle und Reaktionen – auch im interkulturellen Kontakt. Ihre abweichenden Interessen mussten in Abgrenzung zu einem Gemeinschaftsgefühl stehen, das wiederum vor allem durch eine Bedrohung von Außen gefördert werden konnte. Verschiedene gesellschaftliche Komponenten traten in Kontakt und wirken aufeinander ein, bewahrten aber zur selben Zeit ihre Individualität. Entsprechend konnten Artefakte unterschiedlicher Tradition parallel zueinander produziert werden und zugleich auch gegenseitige Übernahmen und Vermischungen von Elementen stattfinden.⁶⁸ Diese überlappenden oder gegeneinander stehenden Eigen-, Gruppen- und Gemeinschaftsinteressen und -identitäten lassen sich mit Hilfe der Objekte zumindest teilweise nachzeichnen. Visuelle Artefakte vermitteln demnach zwar dank ihrer medieneigenen Unbestimmtheit in der Regel nur ein unschar-

67 Schryver, *Spheres of Contact* (wie Anm. 1), 101.

68 Zum Beispiel Zypern vgl. *James G. Schryver, Monuments of Identity: Latin, Greek, Frank and Cypriot?* in: Sabine Fourier/Gilles Grivaud (Hrsg.), *Identités croisées en un milieu méditerranéen, le cas de Chypre*. (Publications des Universités de Rouen et du Havre, Bd. 391.) Mont-Saint-Aignan 2006, 385–405, hier 389; *ders.*, *Spheres of Contact* (wie Anm. 1), 228–233.

fes, aber dafür ein besonders facettenreiches Bild von Kontakt und Reaktion und somit Informationen über komplexe, in interkultureller Begegnung entstehende gesellschaftliche Situationen.

Wie aber lässt sich dieses Potential des Untersuchungsgegenstandes im Einzelfall erschließen? Die zahlreichen Schwierigkeiten bringen Barbara Zeitler zu dem Schluss: „The issue of ‚culture contacts and the visual arts‘ is a matter of such great complexity which (...) cannot be explored adequately by traditional art historical methods.“⁶⁹ Statt der von ihr damit assoziierten Konzentration auf Stil, Ikonographie und Herkunft der Künstler schlägt sie eine Kontextualisierung der Werke in ihrer multikulturellen Umgebung vor. Auch der spezifische historische Hintergrund der Objekte bleibt bei der Wahl der Methodik zu berücksichtigen. So fordert Robert Nelson eine Anpassung der Vorgehensweise an die jeweilige Tradition, z. B. eine historische, theologische und insbesondere eine phänomenologische Annäherung an religiöse Bildwerke des byzantinischen Raums in Abgrenzung von den üblichen Interpretationsmustern westlicher Kunst.⁷⁰ Untersuchungsvoraussetzung ist in jedem Fall die Sichtung der Objekte vor dem Hintergrund der lokalen künstlerischen und visuellen Tradition, der unterschiedlichen regionalen Strömungen und der in Kontakt mit einer anderen Kultur vor Ort entstehenden Entwicklungen sowie die Einbeziehung der zeitgenössischen politisch-religiösen Situation. Zugleich ist dem Auftraggeber, dem Künstler wie auch den (kulturell verschieden geprägten) Betrachtern besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Grundsätzlich stellt sich jeweils die Frage, welche Bedeutung ein Artefakt für den Auftraggeber und den zeitgenössischen und späteren Betrachter in der jeweiligen Situation hat, ist doch das Verständnis von Kunstwerken abhängig vom zeitlichen Kontext und zeigt sich innerhalb dynamischer Entwicklungsprozesse äußerst wandelbar. Dabei sind ebenfalls der ‚Erfolg‘ eines Produkts, einer Form oder eines Motivs von Interesse sowie der Modus ihrer intrasozietären Diffusion – handelt es sich um einen Einzelfall bzw. erfolgt die Verbreitung nur innerhalb einer gewissen Bevölkerungsschicht oder Region? Und warum wurden diese Elemente übernommen oder nicht übernommen, aus pragmatischen oder ideologischen Gründen? Bedingten also z. B. das Vorhandensein bzw. der Mangel an Handwerken, Bauleuten, Künstlern und Werkstoffen oder aber entsprechende oder abweichende (z. B. liturgische) Bedürfnisse die Ausführung, oder führte die Demonstration von (angestrebtem oder tatsächlichem) sozialen Status zu Innovationen bzw. gegenteilig zur bewussten Nachfolge einer Tradition? In wie weit zeigt sich der überkommene, von der eigenen Geschichte geprägte Usus im Umgang mit und im Verständnis von einem Gegenstand für die Gestaltung verantwortlich? Zu betonen ist, dass die Erzeugnisse nicht in erster Linie als westlich, östlich, byzantinisch, islamisch oder fränkisch verstanden werden sollten, wodurch künstliche Grenzen konstruiert und die Aussagekraft des Materials außer Acht gelassen werden. Um in der Frage des Kul-

69 Zeitler, *Perceptions* (wie Anm. 5), 15.

70 Nelson, *Byzantine Art* (wie Anm. 59), 262.

turkontakts weiterzukommen, darf nicht eine ethnische, religiöse oder lokale Kategorisierung zum entscheidenden Kriterium werden, Ansatzpunkt müssen vielmehr die konkreten kulturellen und sozialen Befindlichkeiten und Bedürfnisse der teilnehmenden Individuen mit ihren jeweiligen kulturellen und visuellen Traditionen sein.

Der Mittelmeerraum bietet für die Untersuchung dieser Fragestellungen eine besonders bunte Palette an unterschiedlich gelagerten und dennoch auf verschiedene Weise verbundenen Situationen, Räumen, Akteuren und Objekten.⁷¹ Ein politisch, religiös und ökonomisch bedingtes und trotz der äußerst wechselhaften religiös-politischen Lage relativ konstantes Beziehungsnetz umspannte die mediterrane Welt, bedingte interkulturellen Kontakt und Begegnung und somit in vielen Fällen kulturellen Austausch wie auch Konfrontationen. Angesichts der divergierenden Ausgangsbedingungen ist auffällig, wie viele Ähnlichkeiten in der Kunst der verschiedenen Regionen zumindest in bestimmten Bereichen zu finden sind. So kommt auch Robin Cormack zu dem Schluss, „that we too often emphasise ‚difference‘ between east and west in the Middle Ages (...). But in the 12th and most of the 13th century Christian art was remarkably similar in both east and west (...).“⁷² Der Gedanke einer Mittelmeerkultur ist bereits von verschiedenen Seiten geäußert worden und wird in diesem Band von Robert Ousterhout und Maria Georgopoulou weitergeführt, die eine auch für die folgenden Jahrhunderte geltende architektonische ‚lingua franca‘ bzw. einen ‚internationalen Stil‘ konstatieren.⁷³ Solche Ansätze lösen nicht nur die verkrusteten Kategorien von Ost und West auf, sondern werfen ein neues Licht auf die Bedeutung des Visuellen für die interkulturelle Verständigung. Offenbar konnten sich innerhalb multilingualer, -religiöser und -ethnischer Zentren sowie auch im überregionalen Bereich nicht nur einzelne, spezifisch geprägte visuelle Kulturen ausbilden, sondern darüber hinaus gemeinsame, über linguistische, ethnische und religiöse Grenzen hinweg funktionierende Objekt- und Symbol-Sprachen entwickeln, welche Elemente der verschiedenen Kulturen integrierten. Neigen bereits vielsprachige Gesellschaften dazu, das Visuelle zur ge-

71 Vgl. dazu die äußerst interessante, material-, fächer- und zeitübergreifende Zusammenstellung von Beiträgen zu Interaktionen im Mittelmeergebiet von *Eva R. Hoffman* (Hrsg.), *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Oxford 2007. Zu verbindenden Faktoren im geographischen Raum vgl. *Peregrine Horden/Nicholas Purcell*, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2001.

72 *Robin Cormack*, Vortrag bei der Tagung: *Il territorio e il santuario di Santa Maria di Anglona dalle origine al medioevo*. Santa Maria di Anglona, Tursi, 3.–5. September 2007. Zitiert nach *Dietrich Heißenbüttel*, *Santa Maria di Anglona: eine mittelalterliche Kathedrale und ihr Freskenzyklus*. Tagungsbesprechung, in: *Kunstchronik* 2008, 284–291, hier 289.

73 Auch *Barbara Zeitler* und *Stephan Westphalen* sprechen von einer visuellen ‚levantischen‘ Sprache im östlichen Mittelmeerraum. *Zeitler*, *Perceptions* (wie Anm. 5), 98, 104; *Stephan Westphalen*, *Pittori Greci nella Chiesa Domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii)*. Per la genesi di una cultura figurativa levantina nel Trecento, in: *Anna Calderoni Masetti/Colette Dufour Bozzo/Gerhard Wolf* (Hrsg.), *Intorno al sacro volto*. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV). Venedig 2007, 51–62.

meinsamen Kommunikationsform zu machen,⁷⁴ so musste eine solche Verständigungsmöglichkeit gerade für überregional im gesamten Mittelmeerraum operierende gesellschaftliche Gruppen wie den Adel und die Bettelorden von Interesse sein. Visuelle Artefakte gewähren demnach die Chance, eine facettenreiche Vorstellung von lokalen, regionalen und überregionalen, inter- und intrasozialen Grenzkonstruktionen, -überschreitungen und -verschiebungen, von äußerst beweglichen Abschränkungs- und Annäherungsprozessen, visuellen Kulturen und Identitätsbildungen zu gewinnen, von einer mediterranen Welt mit tausend unterschiedlichen Gesichtern.

Es zeigt sich, dass fachlich, sprachlich und kulturell grenzüberschreitende Studien zwar ein schwieriges Unterfangen, solche ‚border transgressions‘ aber zugleich auch ein lohnenswertes und gerade für die Untersuchung der komplexen Verhältnisse im Mittelmeerraum besonders geeignetes Instrument darstellen, dessen Applikation laut Robert Ousterhout und D. Fairchild Ruggles über den konkreten Erkenntnisgewinn hinaus Konsequenzen haben kann: „By venturing into each other’s areas, and by choosing to focus not solely on the center of society but also on those places and historical periods in which the concept of a self-contained culture falls apart, we do not simply accumulate knowledge (like so many factoids); we change the very framework of knowledge production“.⁷⁵

74 Tronzo, *The Cultures* (wie Anm. 49), 152.

75 Ousterhout/Ruggles, *Encounters with Islam* (wie Anm. 2), 84.

Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien*

Gerhard Wolf

Was meinen wir, wenn wir von ‚europäischer Kunstgeschichte‘ sprechen und dabei die Zeit von der Spätantike bis ins 15. Jahrhundert im Auge haben? Folgen wir einem Programm, das die große Ausstellung des Europarates zu Karl dem Großen in den Frühzeiten der EU auf den Weg brachte?¹ Schließen wir uns der These Henri Pirennes an, dass ‚Europa‘ eine Konsequenz der islamischen Eroberung des südlichen Mittelmeerraums ist?² Dass durch sie die spätantike Koine zerbrach, die Verbindungswege über das Meer gekappt wurden, auch wenn es Ausnahmen gibt wie die Reise des weißen Elefanten, der von Harun al-Raschid von Bagdad nach Aachen gesandt wurde und von dem jüdischen Kaufmann Isaak begleitet wurde? Oder ist diese gerade keine Ausnahme, sondern Neubeginn eines interkulturellen Austausches? Kein Zufall, dass diese Reise zum Leitmotiv einer zweiten Aachener Ausstellung wurde: ‚Ex Oriente‘.³ In welcher Weise stellt sich heute die kulturwissenschaftliche Forschung in den Dienst des Europagedankens oder gestaltet ihn mit? Wie verhält sie sich angesichts der Aktualität des Themas ‚Islam und der Westen‘? In welcher Relation steht dies zum Ruf nach einer globalen Kunstgeschichte? Welches sind die Interzonen, die mittleren Räume, die das Schema ‚global‘ versus ‚local‘ relativieren? Wären in diesem Sinn ‚area studies‘ ein fruchtbares Forschungsfeld? Doch wie fassen wir eine ‚area‘? Ist es sinnvoll, den im

* Der Text verdankt wichtige Inspirationen einem gemeinsamen Projekt mit Hannah Baader sowie Diskussionen mit Avinoam Shalem. Das Sizilienkapitel hat seinen Ausgangspunkt in einer Kooperation mit Henrike Haug für die Bonner Sizilienausstellung im Jahr 2008, Henrike Haug danke ich auch für die redaktionelle Bearbeitung.

1 *Wolfgang Braunfels* (Hrsg.), *Karl der Große. Werk und Wirkung. Ausstellung Aachen, Rathaus und Kreuzgang des Doms, 26.6.–19.9.1965* (10. Ausstellung des Europarates). Aachen 1965.

2 *Henri Pirenne*, *Geburt des Abendlandes. Untergang der Antike am Mittelmeer und Aufstieg des germanischen Mittelalters*. Amsterdam 1939 (Originaltitel: *Mahomet et Charlemagne*. Paris/Bruxelles 1937).

3 *Wolfgang Dressen/Georg Minkenbergl/Adam C. Oellers*, *Ex oriente. Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute*. Ausstellung Aachen, Rathaus, Dom und Domschatzkammer, 30.6.–28.9.2003, 3 Bde. Mainz 2003. (Nebentitel: *Ex Oriente. Zur Geschichte und Gegenwart christlicher, jüdischer und islamischer Kulturen*.)

Nationalsozialismus kontaminierten Begriff des ‚Kulturraums‘ neu zu ‚erfinden‘? Wie verhält sich die Rede vom Mittelmeerraum zu jener von Europa et vice versa, historisch und gegenwärtig nach Gründung der Mittelmeerunion am 14. Juli 2008?

Wer immer ein mediävistisches Forschungsthema in den europäischen oder nordafrikanischen Mittelmeerländern angeht, wird in der Tat kaum umhinkommen, sich mit der Historiographie desselben zu beschäftigen, sich über die Grenzziehungen und Begriffsbildungen Gedanken zu machen, mit denen die Kunstgeschichte und andere historische Disziplinen operieren. Man müsste eigentlich Kunstgeschichten sagen: Denn der Mittelmeerraum fällt forschungsgeschichtlich verschiedenen Disziplinen zu, deren Kommunikation und Austausch sich in den letzten Jahrzehnten durchaus in Grenzen hielt: Archäologie, Christliche Archäologie, Byzantinische Kunstgeschichte, Westliche/Europäische sowie Islamische bzw. Jüdische Kunstgeschichte. Wo sich die Monumente, Quellen und anderen Befunde nicht in diese Ordnung fügen, wird es schwierig und dies traditionell zu Ungunsten der ersteren. Man darf hinzufügen, dass solche Beschränkungen für die Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhundert oft nicht gelten. Auch wenn sie in der einen oder anderen Form an nationale Diskurse gebunden waren, begegnen wir immer wieder einer großen Offenheit und einem weiten Horizont, sagen wir von Kugler bis Kubler. Andererseits hat es Apologetiker einer nationalen Kunst wie eines exklusiven Europabildes durchaus gegeben, und nicht alle, die den Orient bereisten, taten dies mit Positionen, an die man anknüpfen möchte.

Aby Warburg hat den Orient nicht aufgesucht, aber er spielt eine immense Rolle in seinem Werk. Warburg ist Europäer in einem programmatischen Sinn, wenn er betont: Athen wolle eben immer wieder aus Alexandrien zurückerobert werden.⁴ Und immer wieder wird Florenz mit Athen identifiziert als Ort der Überwindung archaischer Zwänge. Warburgs Topologie der Kultur ist ambivalent: Zum einen versteht er sein Werk kartographisch, häufig zeichnet er Pfeile in Karten ein, die die kulturellen ‚Wanderstraßen‘ anzeigen, auf denen räumliche und zeitliche Transfers stattfinden. „Die Hoffnung der K.B.W.“, schreibt er 1926, „ist, dass noch zahlreiche weitere Meilensteine auf der vorerst nur trassierten Wanderstraße Kyzikos – Alexandria – Oxene – Bagdad – Toledo – Rom – Ferrara – Padua – Augsburg – Erfurt – Wittenberg – Goslar – Lüneburg – Hamburg ausgegraben werden, damit in steigender Unanfechtbarkeit die europäische Kultur als Auseinandersetzungserzeugnis heraustritt, ein Prozess, bei dem wir, soweit die astrologischen Orientierungsversuche in Betracht kommen, weder nach Freund noch Feind zu suchen haben, sondern vielmehr nach Symptomen einer zwi-

4 *Aby Warburg*, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 26.) Heidelberg 1920. Wiederabdruck in: Hort Bredekamp u. a. (Hrsg.), *Aby Warburg. Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. 1.2. Berlin 1998, 487–535, hier 534: „Wir sind im Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik – den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte. Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein.“

schen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation – und zurück.“⁵

Man weiß, dass dies keine unreflektierte Apotheose des technischen Fortschritts ist, wie es Warburg selbst in seiner Kritik der Augenblicksverknüpfung (Elektrizität etc.) im Schlangenritual darlegt.⁶ Gleichwohl liegt in Warburgs Karten eine Spannung: Zum einen öffnet sich ein historisches Forschungsfeld für den Kulturtransfer Ost-West in einer Zeitachse von der Vorantike bis in die Neuzeit, und hier wird philologische und archäologische Kompetenz auf höchstem Niveau eingefordert, die Kulturen des ‚Orient‘ durchaus positiv gesehen in ihrem eigenen Ringen mit ‚archaisch orgiastischen Praktiken‘. Zum anderen und zugleich wird dieser Orient zum Äquivalent für ein prä- und transhistorisches Substrat, dessen Überwindung eine Leistung und ein unabschließbarer Auftrag Europas ist, das wiederum in der steten, aber instabilen Kanalisierung ‚orientalischer‘ Urkräfte seine Lebensenergie formt. Insofern fallen Alexandria und Athen für Warburg letztlich zusammen.

Warburg ist also ein Theoretiker des Europagedankens, zugleich führt ihn seine Forschungsagenda in den Mittelmeerraum, den östlichen zuvörderst.⁷ Dabei ist dieser immer schon Vergangenheit oder besser als lebendige Spur gegenwärtig im Gedächtnis, in den Bewältigungen europäischer Kunst und Kultur. Wenn dies die große geschichtliche Linie oder Wanderstraße ist, so bleibt doch nach der anderen Seite hin (dort, wo es keine Freunde und Feinde gibt) sein Projekt prinzipiell für alle Stationen der Straße wie für andere Orte (Arizona und New Mexico) anwendbar, weil es in transkultureller Per-

5 *Aby Warburg*, Orientalisierende Astrologie. Erschienen in: Wissenschaftlicher Bericht über den Deutschen Orientalistentag Hamburg vom 28. Sept. bis 2. Okt. 1926, veranstaltet von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Leipzig 1927. Vortrag, anlässlich einer Führung durch die Bibliothek Warburg. Wiederabdruck in: Horst Bredekamp u. a. (Hrsg.), *Aby Warburg*. Gesammelte Schriften, Erste Abteilung, Band 1.2. Berlin 1998, 559–565, hier 565.

6 *Aby Warburg*, Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika. Vortrag gehalten in der Heilanstalt Bellevue, Kreuzlingen, am 21. April 1923, gedruckt als: *Aby Warburg*, Schlangenritual. Ein Reisebericht, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff. Berlin 1988, u. a. 59: „Die Naturgewalten werden nicht mehr im anthropomorphen oder biomorphen Umgang gesehen, sondern als unendliche Wellen, die unter dem Handdruck dem Menschen gehorchen. Durch sie zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den Andachtsraum, der sich in den Denkraum verwandelte.“

7 Vgl. auch die Rede Warburgs in Hamburg am 21. August 1929 vor dem Kuratorium der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek: „(...) wenn man mir und meinem Stab von ausgesuchten, vertrauenswürdigen Mitarbeitern weiterhin Kredit gewährt, der nicht einmal blanko zu sein braucht, so kann ich bei aller schwerlastenden, fast erdrückenden Verantwortlichkeit, die bei dieser Mitteilung auf meinen Schultern liegt, in Aussicht stellen, dass die KWB Warburg in wenigen Jahren als ein universelles Beobachtungsinstrumentarium anerkannt sein wird, um das uns in der ganzen Welt jene Gruppen von Wissenschaftlern beneiden werden, für die das Erbgut des Mittelmeerbeckens, sei es Belastung oder Förderung, jedenfalls aber eine Mitgift bedeutet beim Marsche der sonnenwendigen Wahrheitssucher.“, in: *Dieter Wutke* (Hrsg.), *Aby M. Warburg*. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. (Saecula Spiritualia, Bd. 1.) Baden-Baden 1979, 309.

spektive um die Arbeit am bzw. die Arbeit des Mythos, um die psychischen Energien der Formbildung wie der gefundenen Form geht. Das ‚Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte‘, für das sich Warburg einen Arbeitstisch für Kunstgeschichte und Religionswissenschaft wünscht, an den aber schon er selbst andere Disziplinen gesetzt hat, ist insofern potentiell ein mittelmeerisches, euro-asiatisches, wenn nicht ‚globales‘ Unterfangen.⁸

Halten wir fest, dass bei Warburg weder der aktuelle ‚Orient‘, noch jener des 15./16. Jahrhunderts eine Rolle spielte, eine außereuropäische Reise ihn vielmehr in den Fernen Westen führte. Der im Begriff einer ‚Reconquista‘ durchaus militante Spruch „Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein“ bleibt so prima facie ohne politische Brisanz bei allen Assoziationen, die er im frühen 20. Jahrhundert geweckt haben mag. Symbolische Topographien aber leben fort und mit ihnen auch das Zwei-Städteschema. ‚Florenz und Bagdad‘ hat Hans Belting sein 2008 erschienenes Buch zum Kulturvergleich des Blicks in Ost und West genannt.⁹ Keine Frage, dass die Brisanz der toponymen Konfrontation heute höher kaum sein könnte. Dass dies grundlegende Fragen aufwirft, wird im Titel selbst aufs beste deutlich, und wäre es allein in der Reihenfolge der Nennung der beiden Städte, die ihn bilden. Hier wird in einem Epochen-überspringenden Vergleich eine binäre Opposition aufgebaut zwischen einem bilderlosen, lichtbezogenen Orient und einem bildschaffenden, frühneuzeitlichen Florenz, das als Inbegriff des europäischen ‚Blicks‘ verstanden wird. Bagdad ist zwar der Geburtsort von Alhazen, der aber seine Hauptwerke in Ägypten geschrieben hat. Bagdad bleibt insofern marginal, das Buch bedient sich der Magie dieser Opposition von Namen auf der Basis des antagonistischen Diskurses von Orient und Okzident wie der aktuellen politischen Situation (wobei die jüngsten Bemühungen für eine Nachkriegszeit Bagdad als Touristenzentrum für den Westen wiedergewinnen wollen). Dass Belting keinen Kulturkampf propagiert, ist klar, er ruft vielmehr zu einer Überwindung der eurozentrischen ‚Perspektive‘ auf. Sein Ansatz operiert seinerseits mit einer doppelten Struktur, die jener Warburgs durchaus ähnelt. Zum einen geht es um die ‚Wanderstraße‘, nämlich ein im 11. Jahrhundert formuliertes Paradigma der Optik (in mittelalterlich lateinischer Terminologie, *perspectiva naturalis*) und seine Verwandlung in der Rezeption im Westen, kurz von einer Vermessung des Lichts zu jener des Blicks (im Resultat dann die *perspectiva artificialis*). Belting verweist nachdrücklich auf den Mathematiker Biagio Pelacani, der am Vorabend der Erfindung der Zentralperspektive um 1400 eine neue Theorie des mathematischen Raums (inkl. jener des Vakuums) in Auseinandersetzung mit der arabischen Optik und

8 Warburg, Weissagung (wie Anm. 4), 535.

9 Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008.

ihrer vorausgehenden westlichen Rezeption begründet.¹⁰ Dies sind zum Teil vertraute, zum Teil aus Spezialliteratur gewonnene und neu pointierte Aspekte, die Belting bravourös in ein Narrativ verwandelt hat. Zum anderen öffnet sich eine binäre Welt des kulturmorphologischen Vergleichs. Die Perspektive ist hier ebenso symbolische Form für den nachmittelalterlichen Westen, wie Alhazens Optik für den bilderlosen Orient steht, dessen Geschichte immer wieder in Beispielen islamischer Kunst aus den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert in den Blick kommt, als solche aber allenfalls beiläufig ausgearbeitet wird, wie dies dem angelegten Narrativ entspricht. So entsteht über alle Exemplifikationen hinaus, wie ingeniös sie im einzelnen sein mögen, doch eine in vielem bewusst zuspitzende und vereinfachende Gegenüberstellung zweier Welten mit starkem Fokus auf den westlichen Innovationen des 15./16. Jahrhunderts und einer religiös verankerten Kontinuität im islamischen Orient. Was damit gewonnen ist, steht hier nicht zur Debatte. Beltings Buch ist ein Essay, dem man nicht vorwerfen darf, was er sich nicht zu leisten vornimmt: jene jahrhundertelange Interaktion zu kartieren, jenen Blickwechsel zu rekonstruieren, der nicht im Auge des Autors inszeniert wird, sondern historisch in den Texten und Bildern greifbar wird. Wobei man sogleich einräumen muss, dass das Aufspüren von Parallelen und Differenzen sehr wohl im Vergleichen von sich nicht berührenden Phänomenen bestehen kann.

Hier sprechen wir eine Grundproblematik der ‚globalen‘ Kunstgeschichte an, ich nenne nur einige Aspekte, die zugleich differente Epochenschwerpunkte implizieren:

- I. Die vergleichende Erforschung von Blick- und Bildkulturen weltweit, die historisch nicht oder kaum in Kontakt waren. Hier kommt es auf die Subtilität der angelegten Kategorien an und die Offenheit, diese im Umgang mit dem ‚Material‘ zu verändern und zu revidieren. Eine Tendenz zum Universalismus und dem Postulieren anthropologischer Konstanten wohnt dem zwar inne. Neurobiologische Experimente bestätigen diese Position aber nicht a priori, es kommt auch hier auf die Versuchsanordnung an.
- II. Die Rekonstruktion historischer Großräume, die über Jahrhunderte in engerem oder loserem Kontakt waren. Der Mittelmeerraum stände für ersteres, der von dort bis nach Ostasien reichende Raum für das andere, wobei sich I und II oft verbinden, Räume selbst nicht stabil sind, sondern das Forschungsinteresse just darin besteht, Ausbildung, Überlagerungen und ‚Zerfall‘ derselben zu beschreiben und zu analysieren. Insofern ist Kunstgeschichte wie andere historische Disziplinen Raum-

10 *Belting*, Florenz (wie Anm. 9), 161–166, Kapitel IV.3: Wahrnehmung als Erkenntnis. Sehtheorie im Wandel zur Bildtheorie. Pelacanis Erfindung des mathematischen Raums; mit Verweis auf die Arbeiten von Graziella Federici Vescovini, u. a. *Graziella Federici Vescovini*, Biagio Pelacani a Firenze, Alhazen e la prospettiva del Brunelleschi, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani, Firenze, 16.–22.10.1977. 2 Bde. Florenz 1980, Bd. 1, 333–348, oder auch *Graziella Federici Vescovini/Francesco Barocelli* (Hrsg.), Filosofia, scienza e astrologia nel trecento europeo. Atti del Convegno Internazionale, Parma, 5.–6.10.1990. (Percorsi della scienza. Storia, testi, problemi, Bd. 2.) Padua 1992.

forschung.¹¹ Methodisch interessant ist, dass dabei nicht so sehr abgeschlossene Kulturen und Blickregimes konfrontiert werden, sondern die intra- wie interkulturelle Dynamik untersucht wird, womit letztlich der Kulturbegriff selbst auf den Prüfstand kommt.

- III. (mit II verbunden) Die Erforschung historischer ‚Multikulturalität‘ oder ‚Globalität‘ in verdichteten Zentren, das heißt die Interaktion auf engstem Raum wie in den Hafenstädten und Handelsmetropolen oder in Grenzgebieten und Interzonen. Außer Frage steht, dass es sich hier oft um eine Interaktion unter den Bedingungen von Ungleichheit handelt.
- IV. Die koloniale und postkoloniale Perspektive. Zum einen meint dies die frühnezeitliche Globalisierung durch die europäischen Großmächte und die spezifische Brechung/Transformation von Bildkulturen im kolonialen Prozess. Man denke an mexikanische Federmosaiken oder die Kirchenbauten in Goa oder Peru, aber auch an den globalen, interkulturellen ‚Transport‘ von Formen und Objekten (islamische Ornamentik in Mexiko, asiatische Schatzkunst in Brasilien). Zum anderen die Auseinandersetzung mit aktueller oder vergangener Fremdherrschaft, die Etablierung nationaler wie transnationaler Kunst mit dem Ende der Imperien, z. B. die postkoloniale Museumskultur in Indien, der Umgang mit ‚cultural heritage‘ der postsowjetischen Staaten in Zentralasien und schließlich die Globalisierung der Märkte bzw. die Revolution der Bildmedien im beginnenden digitalen Zeitalter unter westlicher Hegemonie und deren ‚Krise‘.
- V. Plurizentrische Dynamiken beginnen heute das postkoloniale Szenarium zu verändern. Eine Weltordnung ohne Bipolarität (wie im Kalten Krieg) oder Aufsichtsmacht (im Sinne des scheiternden Versuchs der USA, diese Rolle zu übernehmen) ist im Entstehen begriffen. Dies lädt zur Reflexion ein und wird in der Forschung zweifellos neue methodische und theoretische Zugänge privilegieren. Die neuen Zentren der internationalen Kunstszene, der Märkte und Museen, die Kulturen der Metropolen, die Netzwerke etc. bieten sich als Labor aus zeitgenössischer Perspektive an. All dies ist nicht mehr nur im Sinne der etablierten ‚postcolonial studies‘ beschreibbar. Zugleich führt es zurück zu II, weil sich in historischen Großräumen unter anderen Prämissen Prozesse der Transformation wie der Migration der Formen, der künstlerische und wissenschaftliche Austausch, Phänomene der Inklusion

11 Vgl. aus der umfangreichen Literatur zum Raum u. a. Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Kongress Siegen, 14.–16.10.2006: *Der Geocode der Medien. Eine Standortbestimmung des Spatial Turn*. Bielefeld 2008; Stephan Günzel (Hrsg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007; Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006; Karl Schlögel, *Kartenlesen, Augenarbeit. Über die Fälligkeit des Spatial Turn in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, in: Heinz Dieter Kittsteiner (Hrsg.), *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*. München 2004, 261–283.

und Exklusion, die konkurrierenden Repräsentationen, die in Bildern und Bauten artikulierten Vorstellungen von Gesellschaft, Natur und Transzendenz in ihrem Zusammenspiel sowie schließlich die Dynamiken von Kunst und Bild selbst beobachten lassen.

Athen-Florenz versus Alexandrien oder Florenz versus Bagdad: Hier liegt mein Problem mit Warburgs Modell und auch Beltings Buch. Denn bei letzterem wird Florenz zum Inbegriff eines europäischen Blickregimes, zum Ausgangspunkt einer eurozentrischen ‚Perspektive‘, die Beltung einer kritischen Revision unterzieht. Könnte man nicht eine alternative Geschichte rekonstruieren, nach dem Motto: Alexandria aus Athen zurückerobern? Oder gälte es nicht eher, die alexandrinische Dimension von Florenz (wenn nicht von Athen) zu entdecken? Den europäischen ‚Gedanken‘ nicht an einen, zwar gegenüber der Geschichte der ‚Anderen‘ rezeptiven, aber nach vorne blickend exklusiven Renaissancismus zu binden? An eine Renaissance, die es in ‚Reinform‘ nie gegeben hat und deren Malerei den Bildraum als Problem formulierte, aber Zentralperspektive in plurifokalen Gemälden immer wieder auf den Prüfstand stellte (unter Inklusion ‚islamischer‘ Teppiche und ihrer Ornamentik) und mit einer Wahrnehmungstheorie verband. Nicht diesen Punkt will ich hier verfolgen. Die italienischen Städte des Hoch- und Spätmittelalters waren international ausgerichtet und auch *intra muros* von einer gewissen Heterogenität. Sie trieben Fernhandel bis nach China, sammelten Objekte aus dem islamischen wie aus anderen Kulturräumen. (Dazu gehören gewiss auch der Sklavenhandel und die beginnende Kolonisierung des Mittelmeers durch die Seerepubliken). Es lohnt sich, die Frage nach ihren Vorstellungen von ‚Globalität‘, nach ihren geopolitischen Vorstellungen und Visionen zu stellen. Gibt es vom 11.–16. Jahrhundert ein Konzept des Mittelmeerraums in Pisa, Florenz, Kairo, Konstantinopel, Cordoba und Granada? Oder: Wie gestaltet und verändert sich ein solches ‚Bild‘ von den Kreuzzügen bis zur Etablierung des osmanischen Reiches? Es gibt diese Bühne von Austausch, Konflikt, Interaktion und Abgrenzung von unterschiedlichen politischen, merkantilen und religiösen Akteuren, wie wir sie rekonstruieren, und es gibt diese historischen ‚Bilder‘ des mittelländischen Meeres und der an sie angrenzenden Territorien, die noch kaum untersucht sind.¹²

Die genannten Jahrhunderte sind just die Hoch-Zeit der italienischen Handelsrepubliken, der Entstehung der Bettelorden und ihrer Missionstätigkeit. Diese stellen ein höchst wichtiges Untersuchungsfeld dar, und es ist erfreulich, dass sich die Forschung nun stärker für die internationalen Aktivitäten derselben interessiert. Aber dies ist natürlich nur ein kleiner Ausschnitt des mediterranen ‚Dramas‘, auch die Rolle der italie-

12 Vgl. die Sektion ‚Fluid Borders: Mediterranean Art Histories (Byzantine, Islamic, Judaic, and Western Christian) 500–1500‘ auf dem 32. Kongress des International Committee of the History of Art (CIHA) ‚Crossing Cultures. Conflict-Migration-Convergence‘, der zwischen dem 13. und 18. Januar 2008 an der University of Melbourne, Victoria/Australia abgehalten wurde. Organisatoren der Sektion waren Dr. Louise Hitchcock von der University of Melbourne und der Verfasser dieses Artikels. Eine Publikation erscheint 2009 in der Melbourne University Press.

nischen Halbinsel als Scharnier zwischen Mittelmeer und Europa ist damit nicht ausreichend beschrieben. Nur größere kollaborative Projekte, die die mediterranen Kunstgeschichten zusammenführen und den Dialog mit affinen Disziplinen aufnehmen, werden erlauben, übergreifende Perspektiven methodisch und thematisch neu zu formulieren und zu diskutieren. Ich will hier für eine solche Agenda keine Vorschläge machen, nur noch einmal ihre wissenschaftliche und wissenschaftspolitische Aktualität ansprechen: Der vorneuzeitliche Mittelmeerraum in seiner kulturellen, politischen und religiösen Heterogenität (von der Bronzezeit bis ins Spätmittelalter), in seinen offenen Grenzen wie seiner Vielzahl von geteilten bis umkämpften Bezugspunkten ist für die Suche nach Modellen für Europa (und nicht nur) ein attraktives Labor.¹³ Es erlaubt die definitive Überwindung der Fixierung auf eine reprojektive Idee eines abendländisch lateinischen Kontinents auf griechischer Basis, in der die arabische Wissenschaft zugebilligte Rolle allenfalls jene einer Übersetzung gewesen wäre. Dieses Schema ist inzwischen vielfach kritisiert worden, auch Beltings Buch trägt dazu bei. Es sollte aber nicht ersetzt werden durch ein solches, das die ‚islamische Welt‘ in einer historischen Zeitverschiebung gegen die europäische stellt, ein inszenierter östlich-westlicher Blickwechsel überhaupt solche Welten konstruiert. Ich will nicht bestreiten, dass das perspektivische Sehen (das mehr ist als eine mathematische Konstruktion) eine dominante Konstituente europäischer Wahrnehmungs- und Darstellungskultur seit der frühen Neuzeit ist, es liegt mir auch fern, sie für eine ‚natürliche‘ Ausstattung des Menschen zu halten. Wichtig scheint mir hier ein dreifaches Korrektiv: Die Elaboration der ‚Perspektive‘ im 15. Jahrhundert lässt sich weniger als direkte Auseinandersetzung mit Alhazen verstehen, als vielmehr mit dessen lateinischer Rezeption im 13./frühen 14. Jahrhundert. Beltting weiß dies und streift es, zieht aber letztlich keine Konsequenz daraus. Seine Lektüre dieser Texte bleibt ebenso partiell wie diejenige von Alhazen selbst. Zweitens ist, wie schon angesprochen, die Perspektive eine viel komplexere Angelegenheit, als es das Buch postuliert, und es wäre sinnvoll, Ränder, Brüche, Widersprüche in dieser neuzeitlichen europäischen Sehordnung aufzuspüren. Und drittens ist die pauschalisierende Kritik des Eurozentrismus bei aller Berechtigung nicht mehr ausreichend; es genügt nicht, von einer globalen Verbreitung des perspektivischen Modells zu sprechen. Denn heute gilt, dass der Osten ebenso auch ‚hier‘ ist wie der Westen ‚dort‘, sich Blickweisen durchschichten, überblenden, überlagern oder Differenzen postuliert werden, die auf bewusster Brechung eines dominanten Paradigmas beruhen und sich dessen Infrastruktur bedienen, um es zu kritisieren usw. Eine für die historische Forschung spannende Frage lautet, inwiefern diese Phänomene eine Geschichte haben, und zwar im Bewusstsein, dass unsere Kategorien und Begriffe in vielem heuristischen Fiktionen verpflichtet sind, was sie nicht um ihren epistemischen Wert bringen muss. Ein Blick-

13 *Fernand Braudel*, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris 1949; *Peregrine Horden/Nicholas Purcell*, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. Oxford 2000; *William V. Harris* (Hrsg.), *Rethinking the Mediterranean*. Konferenz, Columbia University Center for the Ancient Mediterranean, 21.–22.9.2001. Oxford 2005.

Projekt, das man Beltings Modell komplementär wie kontrastierend an die Seite stellen könnte, wäre etwa eine Geschichte des Bösen Blicks, für die Seligmann ein immenses Material zusammengetragen hat und das Thomas Hauschild unter den Perspektiven einer mediterranen Anthropologie untersucht hat.¹⁴

Im europäischen und mediterranen Mittelalter sind wir mit einer intrinsischen kulturellen Heterogenität der Städte und Herrschaftsräume ebenso konfrontiert wie mit ihren ‚internationalen‘ Kontakten, Vernetzungen, Expansionsversuchen oder Unterwerfungen durch nähere oder fernere ‚Fremde‘. Wie sich diese Dimensionen zueinander verhalten, ist ein offenes Spiel, das sich nur über eine Vielzahl von Fallstudien kartieren lässt. In der Regel begegnen wir in Forschungen zum mittelalterlichen Mittelmeerraum nicht einem Zwei-, sondern einem Dreikulturenmodell, das sich über Sprachen definiert, wie es auch der Titel dieses Buches aufgreift: Griechisch, Lateinisch und Arabisch. Man entgeht mit dem Argument der Sprachenpluralität der Gefahr von ethnischen Zuschreibungen, auch wenn man sich andere Probleme einhandelt. Dass dieses Modell nicht meint, dass im Mittelmeerraum nur diese drei Idiome gesprochen wurden, versteht sich von selbst. (Die Formen trans-kultureller sprachlicher Kommunikation wären wiederum ein interessantes Thema, z. B. jene in den ‚shared spaces‘, etwa die Sprache der Seeleute.) Es bezieht sich vielmehr auf die drei dominanten Sprachen der Eliten und/oder Herrscher bis ins 12./13. Jahrhundert, man könnte auch sagen, auf die drei sakralen Sprachen (und dies auf lange Sicht). Als vierte müsste man Hebräisch nennen, und das gilt nicht nur für den religiösen Bereich. Die sog. *Genizah*, d. h. die in der Ben-Esra Synagoge von Kairo überlieferte Akkumulation von Dokumenten, bildet die wichtigste Quelle für das wirtschaftliche und kulturelle Leben im Mittelmeerraum vom 10.–13. Jahrhundert.¹⁵ Sie sind vor allem in hebräischer, arabischer und aramäischer Sprache verfasst.

Das Sizilien des 12. Jahrhunderts ist ein berühmtes Beispiel für die Koexistenz der genannten drei bzw. vier Sprachen, der knappe zweite Teil meiner Überlegungen konzentriert sich auf einige Kernfragen der viel beschworenen Multikulturalität der Insel. Wichtige Quelle für die islamische und nachfolgende normannische Epoche Siziliens sind die Berichte arabischer Händler und Geographen. Am Beginn steht die Schilderung Palermos durch den Geographen Ibn Hawqal, der 972 auf Sizilien landet, das sich unter arabischer Herrschaft befindet. Er nennt die fünf Quartiere der Stadt und beschreibt das Leben dort, wobei ihn vor allem die Zahl der Moscheen und Wasserläufe

14 *Siegfried Seligmann*, *Der Böse Blick und Verwandtes*. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker. Berlin 1910, ND Hildesheim 1985; *Siegfried Seligmann*, *Die Zauberkraft des Auges und das Berufen*. Ein Kapitel aus der Geschichte des Aberglaubens. Hamburg 1922, ND Den Haag 1980; *Thomas Hauschild*, *Der Böse Blick*. Ideengeschichtliche und Sozialpsychologische Untersuchungen. Berlin 1982; *Thomas Hauschild*, *Ritual und Gewalt*. Ethnologische Studien an europäischen und mediterranen Gesellschaften. Frankfurt a. M. 2008.

15 *Salomon Dov Gotein*, *A Mediterranean Society*. The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza. 6 Bde. Berkeley 1967–1993.

wie auch die Geschäfte und Handwerker interessieren.¹⁶ Ich zitiere eine Passage aus der englischen Ausgabe seines Reiseberichts:

„Palermo consists of five quarters, each one close to the others, but situated in such a way that the borders of each are clearly defined. The largest quarter is itself called Palermo. It is enclosed by a high defensive stone wall and inhabited by merchants. It houses the Friday mosque which was, at one time, a Christian church. The mosque has a huge sanctuary. I heard certain logicians say that the Greek philosopher Aristotle is buried in a wooden box suspended in the sanctuary. The Christians used to venerate him and pray to him for rain. They preserved the traditions of Classical Greece which he had handed down to them from his forefathers. It was said that the reason for suspending the body in mid-air was so that the people could go and see it there, in order to pray for rain or seek cures for all sorts of calamities that befell them, be they natural disasters, death or civil strife. I myself saw a great big box which suggests that the tomb may actually be there.“

Die Übersetzung aus dem Arabischen wirft einige Probleme auf, die hier nicht diskutiert werden können. Ibn Hawqal scheint jedenfalls nicht zu sagen, dass die Christen sich noch zu seiner Zeit an das Grab des ‚Meteorologen‘ Aristoteles mit der Bitte um Regen und Schutz vor Kalamitäten wenden, legt dies aber nahe. Er skizziert eine Abfolge von Antike, Christentum und Islam, die in einem Sakralraum gegenwärtig wird. Andernorts im Mittelmeerraum gab (und gibt) es in der Tat Schreine, die interreligiöse Verehrung erfahren. Man denke nur an das Grab von Johannes dem Täufer in der großen Moschee von Damaskus, die ihrerseits zunächst Jupitertempel und dann Kirche war.

Knapp zweihundert Jahre später beschreibt der aus Spanien stammende Benjamin von Tudela (gest.1173) die jüdischen Gemeinden um das Mittelmeer und natürlich auch auf Sizilien. Palermo nennt er eine Stadt, die größer als Rom sei, vergleichbar allenfalls der Metropole Bagdad.¹⁷ Zur politischen Situation des jetzt normannischen Sizilien äußert er sich häufig, so wenn er schreibt, dass die Bewohner seit hundert Jahren unter christlicher Herrschaft lebten. Vorher sei Sizilien unter der Oberhoheit der Muslime gewesen, und Messina würde sich noch immer als eine islamische Stadt darstellen.¹⁸ Nicht nur Christen hätten den Tod von Roger II. betrauert, so Benjamin

16 *William Granara*, Ibn Hawqal in Sicily, in: *Journal of Comparative Poetics* 3, 1983, 94–99. Laut eigener Aussage hat Ibn Hawqal ein – leider nicht erhaltenes – Buch über Sizilien geschrieben. Die folgenden Seiten verdanken viel der Zusammenarbeit mit Henrike Haug und basieren auf einem gemeinsamen Essay für den Katalog: *Sizilien. Von Odysseus bis Garbaldi*. Ausstellung Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25.1.–25.5.2008. München u. a. 2008, 87–103.

17 *Sandra Benjamin*, *The World of Benjamin of Tudela. A Medieval Mediterranean Travelogue*. London 1995, vor allem 276–282. Islamische Autoren pflegen Palermo mit Cordoba zu vergleichen.

18 *Benjamin*, Tudela (wie Anm. 17), 278.

weiter, sondern auch Juden (wie er selbst) und Muslime. Nach dem Tod des Herrschers sei es zu innenpolitischen Spannungen gekommen, die dazu führten, dass viele Muslime – wohl aus Angst vor Pogromen – die Insel verließen.¹⁹ Benjamin und andere Autoren sind sich bewusst, dass der innere Friede und Zusammenhalt des multiethnischen und multireligiösen Sizilien an die Person des Königs gebunden ist.

Es stellt sich hier die Frage, wie sich die Vielsprachigkeit in Texten und die Vielfalt künstlerischer Formen und Idiome, wie sie etwa aus der Cappella Palatina bekannt ist, erklären lässt, ob es für sie überhaupt eine gemeinsame Begründung gibt. Die *opinio communis*, dass diese Manifestationen sich allein einer Kontinuität kultureller Traditionen und der friedlichen Koexistenz islamischer, orthodoxer und lateinischer Bewohner Siziliens verdanken, greift schon im Bereich der Sprache zu kurz. Man kann dies am Beispiel der normannischen Historiographie wie der Administration deutlich machen. In den ersten Jahrzehnten überwiegt in der chronikalen Selbstdarstellung die Zelebration der nordischen Abkunft und des missionarischen Kampfes gegen die Ungläubigen, mit Roger II. (1095–1154) tritt diese zurück zugunsten einer theokratischen Begründung der von ihm etablierten Monarchie – im erfolgreichen Versuch, sich mit diesem herrscherlichen Anspruch in den verschiedenen sprachlichen Kulturen der Insel und der umliegenden *regna* zu artikulieren.²⁰ Im Bereich der Verwaltung dominiert unter Roger II. der königliche *Diwan*, eine Kanzlei arabischer Schreiber, die ihre Dokumente oft zweisprachig oder nur auf Arabisch ausstellten. Jeremy Johns hat ihr ein beeindruckendes Buch gewidmet, das zeigt, wie spannend Verwaltungsgeschichte sein kann.²¹

Grob vereinfacht, ergibt sich folgendes Bild: Die vorausgehende arabische Verwaltungstradition der Kalbiten wird von den Normannen nicht übernommen, es gibt einen Bruch in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts sowie einen Neubeginn mit der Etablierung des königlichen *Diwan* unter Roger II., und diese verdankt sich dem rezipierenden Blick auf den Fatimidenhof, mit dem man in engem Kontakt stand. So sehr sich die Notwendigkeit einer arabischen Verwaltungskultur im Normannenstaat einer mehrheitlich arabisch sprechenden Bevölkerung verdankt, so sehr ist diese geprägt von der Ausbildung eines Apparats von Eunuchen und Schreibern, für die politische Macht und Repräsentation zentrales Anliegen war. Arabisch wird dabei zu einer zeremoniellen, ‚heiligen‘ Schrift, die für die monarchische Identität einsteht. Als ‚Erfinder‘ des königlichen *Diwan* kann Georg von Antiochien (gest. 1151) gelten, dessen internationale Karriere symptomatisch für die mediterrane Herrschaftskultur dieser Zeit ist. Vermutlich syrisch-griechischer Herkunft, gehörte er zu den Familiaren armenischer Wesire in Antiochien, war als orthodoxer Christ am byzantinischen Hof tätig, um, von dort

19 Benjamin, Tudela (wie Anm. 17), 281.

20 Kenneth Baxter Wolf, *Making History. The Normans and Their Historians in Eleventh-century Italy*. Philadelphia 1995; Emily Albu, *The Normans in Their Histories. Propaganda, Myth and Subversion*. Woodbridge 2001, 106–144; Nick Webber, *The Evolution of Norman Identity*. Woodbridge 2005, 55–103.

21 Jeremy Johns, *Arabic Administration in Norman Sicily. The Royal Diwan*. Cambridge 2002.

vertrieben, am Hof der Ziriden zu dienen, dem er wiederum entflieht, um Roger seine Dienste anzubieten. Und in Sizilien wird er nicht nur Großadmiral und Erzstrategie, sondern zum Gestalter der königlichen *imago*. Wie in einer arabischen Biographie zu lesen ist, ‚verschleiert‘ Georg den König vor seinen Untergebenen und lässt ihn in muslimische Gewandung kleiden, er reguliert seine öffentlichen Auftritte.²² Ein Monument hat sich Georg in der Martorana (Santa Maria dell’Ammiraglio) und ihren Mosaiken gesetzt, ein islamischer Reisender des späten 12. Jahrhunderts pries sie als prachtvollsten Bau auf Erden.²³

Die arabischen Inschriften in Sizilien zur Zeit der Normannen sind höchst vielseitig, völlig anders als die wenigen erhaltenen aus der Zeit davor: „Nirgendwo sonst bedienten sich hochmittelalterliche Herrscher so großzügig der arabischen Epigraphik und niemand anderer setzte die arabische Schrift so effizient als Mittel der königlichen Propaganda ein, ja selbst muslimische Herrscher der Zeit waren in ihrer Verwendung arabischer Inschriften nur selten innovativer.“²⁴ Vielsprachigkeit war Teil der Selbstinszenierung der normannischen Herrschaft. Ein singuläres Zeugnis ist der in vier Schriften inskribierte Grabstein für eine gewisse Anna, Mutter von Grisandus, der sich als Kleriker des Königs bezeichnet. Diese Titulatur verweist auf das apostolische Legat des normannischen Königtums, welches ihm vom Papst zuerkannt wurde bzw. von ihm erzwungen wurde und sich aus der exponierten Position im Kampf gegen die Ungläubigen begründet. Der Stein ist Teil eines *sets* weiterer Inschriften, die zu einer Kapellenausstattung gehört haben, welche Grisandus 1149 stiftete: Der Stein, den wir betrachten, bildet ein unregelmäßiges Sechseck. Dem zentralen Quadrat ist in *opus sectile*²⁵ ein Kreis mit griechischem Kreuz eingeschrieben sowie die Inschrift IC CX NI KA – Jesus Christus siegt. Vier rechteckige gerahmte Schrifttafeln flankieren das zentrale Feld, zuoberst arabisch in hebräischer Schrift, links die lateinische Inschrift, rechts davon die griechische, unten die arabische. Die Inschriften besagen, dass Grisandus seine Mutter zunächst in der Kathedrale begraben hatte, sie im Jahr 1149 aber in die von ihm errichtete Kapelle in der Kirche S. Michele überführte. Später setzt er auch seinem Va-

22 *Jeremy Johns*, *Arabic Administration* (wie Anm. 21), 282f. Zur Biographie von Georg von Antiochien vgl. ebendort 80–83.

23 *William Tronzo*, *The Cultures of his Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*. Princeton 1997; *Ernst Kitzinger*, *On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo*, in: Ernst Kitzinger, *Studies in Late Antique, Byzantine and Medieval Western Art*. London 2002, 1055–1062; *Henrik Karge*, *Die geborgte Tradition. Zu den Mosaikbildnissen der normannischen Könige in der Martorana in Palermo und im Dom von Monreale*, in: Andreas Köstler (Hrsg.), *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln u. a. 1998, 41–64.

24 *Jeremy Johns*, *Die arabischen Inschriften der Normannenkönige Siziliens. Eine Neuinterpretation*, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert*. Ausstellung Wien, Kunsthistorisches Museum, 31.3.–13.6.2004, Palermo, Palazzo dei Normanni, 17.12.–10.3.2004. Wien 2004, 37–59, hier 37.

25 Porphyry, Serpentino sowie Glas.

ter hier eine Grabmemoria. Interessant sind die Unterschiede der Inschriften, zunächst in den Datierungen: Sie erfolgen den Sprachkulturen gemäß auf vier Weisen. Die lateinische Inschrift ist im übrigen lakonisch, weil sie von weiteren lateinischen Tafeln begleitet wird; die griechische Inschrift bezeugt als einzige die Anwesenheit lateinischer und griechischer Kleriker bei der Hebung und Translation von Annas Körper. Die für jüdische Leser gedachte Schrift nennt Roger Herrscher Italiens, der Lombardei und Kalabriens, Siziliens und Afrikas; die arabische Inschrift überbietet dies in den Formeln: Grisandus sei Priester der königlichen Majestät, der erhabenen, großmütigen, verehrten, glänzenden, heiligen, gütigen, mächtigen durch die Gnade Gottes, festen durch den Willen Gottes, siegreich durch die von Gott verliehene Kraft, herrschend über Italien, Langobardien, Calabrien, Sizilien und Afrika, Stütze des Römischen Pontifex, Helfer der christlichen Religion, dessen Herrschaft Gott Dauer verleihen möge. Nur in der arabischen Inschrift wird der Papst erwähnt (in der lateinischen erübrigt sich dies); die heilige Anna, der die Kapelle der gleichnamigen Mutter geweiht ist, wird in der hebräisch-arabischen und arabischen Inschrift als Mutter Mariens, der Mutter des Messias angesprochen, nur im lateinischen Gründungsstein als Mutter Gottes, im Griechischen fehlt dies ganz oder ist heute unleserlich.

Der in vier Schriften und drei Sprachen verfasste Grabstein in Palermo ist nun weniger Dokument der toleranten Kultur des 12. Jahrhunderts im Mehr-Völker-Staat des normannischen Siziliens,²⁶ als vielmehr Ausdruck der Zugehörigkeit des Auftraggebers Grisandus zum engsten Kreis um den König. Nach der Auffassung von Jeremy Johns könne man bezweifeln, dass viele Anhänger der jüdischen oder islamischen Religion die Kirche betreten haben, vielmehr richte er sich an jüdische oder arabische Konvertiten und ist Ausdruck der gerade in den letzten Jahren der Herrschaft Rogers intensivierten Bemühungen, „Juden und Sarazenen zum christlichen Glauben zu führen“, wie es in einer Quelle des 12. Jahrhunderts heißt.²⁷ Dem ist wohl zuzustimmen, gleichwohl wird man eine gewisse Durchlässigkeit unterstellen dürfen und Besuche in den Gebets- oder Sakralräumen der ‚anderen‘ nicht a priori ausschließen.

Die normannische Herrschaft formuliert monarchische Repräsentationen mit Blick auf ihre Nachbarn und ihre Untergebenen, indem sie je hochelaborierte Modelle aufgreift: Im profanen Bereich finden sich diese an den Höfen der islamischen Welt, im religiösen in Byzanz, Rom und dem lateinischen Westen, wobei man auch den Austausch unter den Höfen bedenken muss, etwa die Präsenz von ‚arabischen‘ Dekorationselementen im Kaiserpalast in Konstantinopel. Was entsteht, ist aber nicht nur in der Ver-

26 Wie Wolfgang Krönig, Der viersprachige Grabstein von 1148 in Palermo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52, 1989, 550–558, annahm.

27 Jeremy Johns, Das Grab der Anna, Mutter des königlichen Priesters Grisandus, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert*. Ausstellung Wien, Kunsthistorisches Museum, 31.3.–13.6.2004, Palermo, Palazzo dei Normanni, 17.12.–10.3.2004, Wien 2004, 294–297, hier 297.

bindung, sondern in der Formung der Elemente selbst ortsspezifisch, d. h. sizilianisch. Im Kern gibt sich die normannische Monarchie eine christologische Begründung, auch der Stein des Grisandus zeigt dies: Im Inneren des Kreuzes ist eine kleine Prophyr-Rota eingelegt, während der dem Quadrat eingeschriebene Kreis insgesamt eine Münzprägung Rogers aufgreift, die auf dem Obvers das Herrscherlob, auf dem Revers aber das griechische Kreuz mit der letztlich auf den römischen Kaiser Konstantin (gest.337) verweisenden Inschrift des siegreichen Christus trägt. Es handelt sich um die sog. Christusrota, die auch, mit Purpurtinte gefärbt und somit dem Porphyry analog, die Signatur auf Dokumenten Rogers bildet.

Im Bereich der Münzen findet sich neben dem *signum crucis* vor allem ab den 1140er Jahren auf dem Revers ein Christusbild, während die vordere, dem Herrscher reservierte Seite der arabischen Tradition treu bleibt. Der Bindung des Herrschers an den siegreichen Christus auf der Münze korrespondiert mit den monumentalen Christusbildern in der Cappella Palatina, in Cefalù und später in Monreale. Cefalù ist ein Monument Rogers II., begonnen an Pfingsten 1131, ein halbes Jahr nach seiner Königskrönung. Der Bau erhebt sich über einem der römischen Tradition gemäßen basilikalischen Grundriss mit Spoliensäulen, in den Spitzbögen und den bemalten Deckenbalken greift er arabische Elemente auf, die ‚griechischen‘ Mosaiken des Atriums und des Apsisbereichs datieren auf 1148. Die Mosaiken werden dominiert von der Büste des Weltenherrschers Christus, der in nie gesehener Monumentalität und Überpräsenz die Apsiskalotte einnimmt, eine Bildfindung, die es in dieser Form in Byzanz nicht gibt. Eine Inschrift zelebriert den Schöpfer, der Geschöpf geworden ist, die Geschöpfe richtet und erlöst, als *corporeus Deus*, als körperlichen Gott. In ihm gründet die Herrschaft Rogers, die zugleich apostolisches Mandat ist, und den König implizit auch als Gesetzgeber charakterisiert. Die Kathedrale von Cefalù sollte als Grablege Rogers dienen, der dafür zwei Porphyrsarkophage nach römisch-imperialer Tradition fertigen und aufstellen ließ; Rogers sterbliche Überreste wurden aber später in die Kathedrale von Palermo transferiert, wo sich auch die Gräber seiner Tochter Konstanze und des aus ihrer Verbindung mit dem Stauferkaiser Heinrich VI. hervorgegangen Sohnes, Friedrich II., befinden.²⁸

Die Schwierigkeit im Hinblick auf die Monumente ist, dass das sizilianische Mittelalter die aufeinanderfolgenden Phasen griechischer, islamisch/arabischer und lateinischer Herrschaft kennt, und es – mehr oder minder – griechische, arabische und lateinische Monumente zu geben scheint. Die bedeutendsten von ihnen fügen sich jedoch nicht in eine solche chronologische Reihe, sondern stammen allesamt aus der normannischen Zeit. Ja, oft treten die drei Elemente in einem einzigen Monument auf, wie in Cefalù oder eben der Palatina mit ihren ‚byzantinischen‘ Mosaiken, ‚arabischen‘ Deckenmalereien und ‚lateinischem‘ Osterleuchter. Man versteht leicht, dass sich unter

28 Josef Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*. (Dumbarton Oaks Studies, Bd. 5.) Cambridge 1959.

diesen Bedingungen die Forschung intensiv und kontrovers mit der Frage beschäftigt hat, inwieweit die ‚arabischen‘ Werke der normannischen Zeit sizilianische Vorbilder aufgreifen bzw. von lokalen Werkstätten geschaffen wurden oder ob es sich primär um importierte Formen und Künstler handelt – und wie schwer es ist, darauf eine Antwort zu geben.²⁹ Allein der Blick auf die arabischen Deckenmalereien der Palatina zeigt die Komplexität dieser Frage: Hier finden sich Elemente arabischer Hofkultur ebenso wie solche des romanischen Westens oder ein christliches Bild. Der Zyklus (wobei man diese Malereien *sensu stricto* nicht so nennen kann) ist in sich von hoher Heterogenität, auch was die Provenienz der einzelnen Bildelemente betrifft. Ich kann diese Problematik hier nicht ausarbeiten. Es wäre jedenfalls naiv zu unterstellen, dass diese Monumente eine ‚Vielsprachigkeit‘ elaborieren, die mit jener der Bevölkerung zusammenfällt, unmittelbar in dieser gründet. Aufgrund der nahezu gänzlich zerstörten Monumente der arabischen Herrschaftsperiode bleibt es schwierig, den Anteil insularer Kontinuitäten zu bestimmen. Wenn es Werkstätten gegeben hat, die technologisches Wissen besaßen und Formen tradierten, handelt es sich bei der normannischen Hofkunst doch um ein ingenüoses Zusammenspiel und eine Neuausrichtung, die sich auch in anderen Bereichen fassen lässt.

Das monarchische ‚Self-fashioning‘ Rogers und seiner Nachfolger bedient sich in der Tat nicht nur des Rahmens der großen Kirchen und Paläste mit ihren geschmückten Wänden und Decken, sondern auch kleiner, beweglicher ‚polyglotter‘ Kunstwerke, die heute oftmals unter dem verschleiernenden Begriff des ‚Kunstgewerbes‘ zusammengefasst werden.³⁰ Diese Objekte aus dem islamischen oder byzantinischen, afrikanischen bzw. europäischen Raum, die sich in immenser Zahl in den Schatzkammern des Königs³¹ befanden, kann man sich nicht prachtvoll genug vorstellen: kostbare Schachteln aus Elfenbein, Seidenstoffe in Ballen und fertigen Gewändern, geschnittene Gefäße aus Bergkristall, Reliquiare und Buchdeckel aus Emaille und kostbaren Steinen, Perlen, antike Gemmen und vieles andere. Leider gibt es keine zeitgenössische Beschreibung des *Tesoro* der Cappella Palatina, und es liegt in der hybriden Natur des Schatzes, dass er nur für eine kurze Zeit an einem Ort zusammen blieb. Das älteste Inventar ist ein lakonisches Tabularium von 1309.

Das Anhäufen von Schätzen, das Sich-Umgeben mit wertvollen und seltenen Objekten, die bewusste Zurschaustellung des Reichtums gehört im Mittelalter zum politischen Instrumentarium eines jeden Herrschers, doch scheint dies bei den sizilianischen

29 David Knipp, *Some Aspects of Style and Heritage in the Norman Stanza*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35, 2003/2004, 173–207.

30 Einen guten Einstieg in das große Feld der Objektforschung gibt Avinoam Shalem, *Objects as Carriers of Real or Contrived Memories in a Cross-cultural Context*, in: *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 4, 2005, 101–119.

31 Hugo Falcandus schreibt, dass in der Torre Pisana im Normannenpalast in Palermo der Schatz aufbewahrt wurde. *Salvatore Tramontana, Lettera a un tesoriere di Palermo sulla conquista sveva di Sicilia*. Palermo 1988, 134.

Königen besonders augenfällig gewesen zu sein, wie uns Ibn Dschubair (1145–1217) überliefert, der über Wilhelm II. schreibt: „(...) kein anderer christlicher König gibt sich so wie er den Freuden seines Reiches, dem Komfort und dem Luxusleben hin. In vieler Hinsicht ähnelt Wilhelm den muslimischen Königen: in der Art wie er sich in die Annehmlichkeiten seines Reiches vertieft, in der Gesetzgebung, dem Erlass von Verfahrensvorschriften, der Bestimmung der Ränge seiner Verwaltungsbeamten, der Darstellung seines Königlichen Poms und der Zurschaustellung seines Prunks.“³² Diese Quelle zeigt die Wahrnehmung von Wilhelm als ‚nicht islamischem Herrscher‘, aber auch die Anerkennung, dass er gleich einem solchen kostbare Objekte um sich schare, sowie die Einreihung dieser ‚Sammelleidenschaft‘ in die Aufzählung der politischen Herrschaftspraktiken.

Die normannischen Könige bemühten sich im Übrigen, bestimmte ‚Künste‘ in Sizilien zu fördern durch die Einrichtung von Werkstätten am Hof.³³ Das Wissen um die Kunst des Steinschnitts war wie jene des Mosaiklegens im Westen durch den Zusammenbruch des römischen Reiches verloren gegangen, hatte sich aber in Byzanz und im arabisch dominierten Raum erhalten. Es gibt einige Bergkristallarbeiten, die, obgleich sie fatimidischen Dekor zeigen, sich in Material und Bearbeitung so stark von diesen Werken unterscheiden, dass nahe liegt, sie als sizilianische ‚Nachahmungen‘ zu klassifizieren.³⁴ Die Existenz der Hofwerkstätten in Palermo wird einerseits bezeugt durch die erhaltenen Artefakte, andererseits durch schriftliche Quellen³⁵ – der Mantel von Roger II. ist beides zugleich: ebenso Produkt wie inschriftlicher Nachweis dieser Werkstatt. Der halbkreisförmige Mantel aus rotem Samt ist mit Goldfäden bestickt und mit Perlen und kleinen Emailplättchen besetzt, an seinem Saum findet sich die Inschrift: „Dieser Mantel wurde gearbeitet in der prächtigsten königlichen Kleiderkammer, verbunden mit dem Wunsch nach gutem Geschick, Ehrerbietung, Glück, Vollendung, Kraft, Überlegenheit, Billigung, Gedeihen, Großherzigkeit, Schönheit, Erfüllung, aller Begierden und Hoffnungen, Freuden bei Tag und Nacht ohne Ende und Veränderung, mit Vollmacht, Vertrauensbekundungen, ehrfürchtiger Fürsorge, Schutz, gutem Geschick, Unversehrtheit, siegreichem Wissen und Auskommen in der Stadt Siziliens im Jahre 528

32 Ibn Dschubair, Tagebuch eines Mekkapilgers. Übers. u. bearb. v. *Regina Günther*. Stuttgart 1988.

33 *Avinoam Shalem*, Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West. Frankfurt a. M. 1996, 110–113.

34 *Rudolf Distelberger*, Die Gefäße aus Bergkristall, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Nobiles Officinae*. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Ausstellung Wien, Kunsthistorisches Museum, 31.3.–13.6.2004, Palermo, Palazzo dei Normanni, 17.12.–10.3.2004. Wien 2004, 109–113, hier 109.

35 *Maria Andaloro*, *Nobiles Officinae*. Seide, Gold und Perlen aus dem Normannenpalast in Palermo, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Nobiles Officinae*. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Ausstellung Wien, Kunsthistorisches Museum, 31.3.–13.6.2004, Palermo, Palazzo dei Normanni, 17.12.–10.3.2004. Wien 2004, 27–35, hier 28; *Tramontana*, *Lettera* (wie Anm. 31), 134–136.

(1133/34).“³⁶ Dargestellt ist zu Seiten einer Palme jeweils ein sich nach außen wendender Löwe oder Tiger über einem kleinen Kamel. Während das symmetrische Bildformular eines solchen Tierpaars zumindest seit der Antike bekannt ist, bleibt die Kombination von Löwe/Tiger und Kamel auch der islamischen Welt unvertraut, man hat in ihr eine Allegorie der beanspruchten Dominanz der Normannen über Nordafrika gesehen, ein astronomisches Programm, das den Herrscher als Kosmokrator ausweist, oder gar eine Form des sogenannten ‚Tierfriedens‘, weil die Löwen die Kamele nicht verletzen und das Motivs des Friedens in der Schöpfung durchaus in den Quellen des 12. Jahrhunderts in Sizilien auftritt. Halten wir fest, dass es sich um ein ‚exotisierendes‘ Motiv handelt ähnlich den ‚Sammlungen‘ in den königlichen Tierparks.

Das Überdauern dieses Mantels, der erst nach der Krönung Rogers und wohl nicht für ein singuläres zeremonielles Ereignis geschaffen wurde, verdankt sich der Tatsache, dass er in staufischer Zeit Teil der ‚Reichsinsignien‘, der Herrschaftszeichen des deutschen Kaisers wurde.³⁷ Den zum Krönungsornat der Kaiser erhobenen Mantel vervollständigenden noch weitere Kleidungsstücke aus der Palermitaner Textilwerkstatt: eine blaue Tunicella und ein Gürtel aus der Zeit von Roger II. sowie die später gearbeitete, aus der Regierungszeit von Wilhelm II. stammende, weiße Alba sowie Schuhe, Strümpfe und Handschuhe. Als Krönungsgewänder des Heiligen Römischen Reiches dienten sie wörtlich der Investitur der Herrschaft, als Zeichen und Ausdruck der kaiserlichen Würde. Verwahrt wurden sie über Jahrhunderte in Nürnberg, wo sie Albrecht Dürer gesehen und gezeichnet hat.

Nach diesem Blick in die königlichen Werkstätten und die Schatzkammer wenden wir uns abschließend Rogers Nachfolgern zu. Von den nach seinem Tod ausgebrochenen Konflikten haben wir schon gehört, Wilhelm I. (1154–1166) ist als Auftraggeber wohl in den Langhausmosaiken der Cappella Palatina zu fassen sowie in der ersten Bauphase des Gartenschlosses Zisa. Wilhelm I. wird seine Grablege in Monreale finden, jener megalomanen Stiftung seines Sohnes, Wilhelms II. (1166–1189),³⁸ die zugleich einen Endpunkt normannischer Monumentsetzung in Sizilien darstellt. Hatte schon Roger II. seine Königskirche in Cefalù, d. h. an einem kleinen Vorposten dreißig Kilometer östlich von Palermo errichtet, so wählt Wilhelm II. nun einen gänzlich traditionslosen Ort auf einem Hügel südöstlich von Palermo, der in *Monreale*, d. h. den königlichen Berg verwandelt wird. Diese als Benediktinerkloster errichtete Anlage wird in ein Gebiet vorwiegend arabischer Bevölkerung gesetzt, die zugleich mehr und mehr in das Landesinnere verdrängt wird. Diese Besetzung des Ortes gründet primär in dem Bedürfnis Wilhelms, seine Machtansprüche und Herrschaftsbegründung in einer über Rogers Vorbild noch hinausgehenden Form monumental auszugestalten und weithin

36 Johns, Inschriften (wie Anm. 24), 48. Zur Problematik des Begriffs ‚Hofwerkstätten‘ 49.

37 Percy Ernst Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert. 3 Bde. Stuttgart 1954–1956. Bd. 3. Stuttgart 1956, 902.

38 Vgl. Annkristin Schlichte, Der ‚gute König‘. Wilhelm II. von Sizilien (1166–1189). Tübingen 2005, vor allem 198–232.

sichtbar zu machen. Von politischer Christologie kann man schon in Bezug auf Roger sprechen, hier findet sich eine bis an die Grenze der Häresie geführte Steigerung.³⁹ Dass Wilhelm für dieses ultimative Projekt normannischer ‚royalty‘ Künstler unterschiedlicher Provenienz aus Nord- und Süditalien wie aus dem byzantinischen Raum nach Sizilien brachte und erneut eine Vielzahl unterschiedlicher Gattungs- und Stilidome beförderte, ist Demonstration einer souveränen Verfügbarkeit der Künstler und Bildsprachen vor allem der christlichen Welt.⁴⁰ Nirgendwo sonst sind so ausführliche Bildzyklen des Lebens Christi erhalten, die ikonographische Formulare byzantinischer Tradition mit westlichen verbinden oder neu formulieren für den Ort, für den sie geschaffen sind, und mit *tituli* versehen. Kaum sonst lässt sich eine solche Einbindung des Herrscherbildes, des lebenden wie des toten Herrschers, in einen Kirchenraum fassen wie in Wilhelms Monumentalbau. Der Kreuzgang des Klosters stellt ein singuläres Meisterwerk romanischer Architekturdekoration und Kapitellkunst dar; er versammelt fast alles, was in dieser Zeit denkbar ist, seinerseits ein Zeugnis der königlichen *varietas*. Dazu gehört auch die Rezeption der Antike in Ornamenten und Figuren, erwähnt seien ein Kapitell, das den stiertötenden Mithras zeigt, und das Verkündigungskapitell, welches zwischen Jungfrau und Engel einen Kentauren einfügt, gleichsam als würde das Geschehen der Inkarnation (Gott wird Mensch) eine Stufe tiefer am Hybriden des Tiermenschen vor Augen geführt.

Monreale ist, wie Dittelbach argumentiert hat, letztlich ein leeres Monument, es fällt auf sich selbst zurück.⁴¹ Man könnte sagen, dass, wenn Georg von Antiochien seinen König Roger ‚verschleiert‘ hat (und die Krönung im privaten Raum seiner Kirchenstiftung dargestellt), in Monreale nun das Herrscherbild entschleiert, d. h. dauerhaft monumental inszeniert wird, dass damit aber zugleich der Herrscher selbst virtualisiert wird und in dieser ultimativen Rückbindung an Christus gleichsam entschwindet: ein *monumentum*, das letztlich ohne Referenzraum bleibt.

Das Dilemma der normannischen Herrschaft über Sizilien ist zugleich seine kulturelle Stärke oder jedenfalls Grundlage seiner grandiosen Monumente. Roger II. eint 1130 die normannischen Fürsten und befriedet das Land, seine Monarchie gründet auf einem päpstlichen Lehen, welches zunächst stets neuer Bestätigung bedurfte, die mit wechselndem Erfolg erzwungen wurde. Um unter den mittelmeerischen Mächten zu

39 Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship, with a Study of the Music of the Laudes and Musical Transcription* by Manfred F. Bukofzer. 2. Aufl. Berkeley 1958.

40 Beat Brenk, *Arte del potere e la retorica dell'alterità. La Cattedrale di Cefalù e San Marco a Venezia*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35, 2003/2004, 81–100; *ders.*, *Zur Programmatik der Kapitelle im Kreuzgang zu Monreale. Rhetorik der varietas als herrscherliches Anspruchsdenken*, in: Klaus Bergdoldt/Giorgio Bonsanti (Hrsg.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel. (Werke und Tage. Tausend Jahre europäischer Kunstgeschichte. Studien zu Ehren von Max Seidel)* Venedig 2001, 45–50.

41 Thomas Dittelbach, *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprache und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*. Wiesbaden 2003.

bestehen, schafft sich das neu etablierte Königreich eine vom himmlischen Herrscher selbst abgeleitete Legitimation, eignet sich Repräsentationsangebote der arabischen, byzantinischen und lateinischen Höfe (inkl. der Päpste) an und formuliert sie um, schafft mit Cefalù und Monreale letztlich hypertrophe Monumente. Der königlichen *varietas* der normannischen Aufträge steht zum einen eine Trennung der ‚Sprachen‘ gegenüber, die sich schon bei Roger beobachten lässt, aber zum anderen ein sich Kreuzen der Blicke erlaubte. Wie angesprochen, greifen die Deckenmalereien der Palatina durchaus Formeln höfischer Bildwelten auf, die nicht arabischen Ursprungs sind.⁴² Und man könnte umgekehrt nach den Rezeptionen der sizilianischen Kunst bei den islamischen oder christlichen Nachbarn fragen.

Was Wilhelm II. betrifft, so verbindet die Gründung von Monreale dynastische Anliegen mit der ‚politischen Christologie‘. Dass er aber das Projekt Cefalù nicht fortsetzt, zeigt deutlich, dass eine dynastische Befestigung des normannischen Königtums auch in der dritten Generation nicht genügte. Die Neugründung ist, wie wir gesehen haben, eine Geste der Überbietung und grundlegenden Neuformulierung von Konzepten Rogers und nicht ein schlichtes Anknüpfen oder Weitertradieren, alles dreht sich letztlich um die *imago* des Herrschers selbst in neuer Ausarbeitung. Wilhelms Großprojekt Monreale und die fortschreitende Latinisierung der Insel darf nicht so verstanden werden, als sei der König nicht offen für arabische Kultur gewesen: das hat mit feinem Gespür für die Spannungen am Palermitaner Hof Ibn Dschubair beschrieben, der zugleich die Restriktionen in der Religionsausübung der islamischen Mitglieder des Hofes beklagt.⁴³ Diese Offenheit bezeugen auch die Gartenschlösser Zisa und Cuba mit ihren Wasserspielen und Ornamenten, während die wohl ebenfalls in seine Zeit datierenden Mosaiken der ‚stanza normanna‘ im Herrscherpalast in Palermo eine singuläre Übertragung von Elementen arabischer Hofkunst ins Medium des Mosaiks darstellt.⁴⁴ Die Aufnahme arabischer Traditionen in Architektur und Ausstattungen ist nicht primär als Darstellung von ‚Toleranz‘ (im modernen Verstande) zu verstehen, sondern verdankt sich der Bauaufgabe, in der sie die beste verfügbare Vorgabe für die Herrschaftsrepräsentation boten. Es gibt allerdings eine künstlerische Zelebration der *Convivencia* im Reich Wilhelms, die nach seinem Tod entstanden ist. Wenn wir bei Benjamin von Tudela gelesen haben, dass nach dem Tod Rogers neben den Christen auch Muslims und Juden geklagt hätten, so besitzen wir nämlich für Wilhelm II. ein poetisches Zeugnis der Trauer im *Liber ad honorem Augusti* von Petrus von Eboli.⁴⁵ Die in der Bürger-

42 Ernst J. Grube/Jeremy Johns, *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*. (Islamic Art, Supplement, Bd. 1.) New York 2005, vor allem 1–14.

43 Zum Begriff der ‚pragmatischen Toleranz‘ vgl. Hubert Houben, *Möglichkeiten und Grenzen religiöser Toleranz im normannisch-staufischen Königreich Sizilien*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 50, 1994, 159–198; vgl. auch *Schlichte*, *König* (wie Anm. 38).

44 Knipp, *Aspects* (wie Anm. 29).

45 Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive De rebus Siculis*. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit. Ed. Theo Kölzer/Marlis Stähli. Sigmaringen 1994.

bibliothek in Bern überlieferte Vers- und Bilderchronik des späten 12. Jahrhunderts ist ein Preislied auf Heinrich VI. und seine Frau Konstanze, der Tochter Rogers II., auf die nach dem Tod des kinderlosen Wilhelms II. die Herrschaft Siziliens übergehen sollte. Nicht die Verteufelung Tankreds, des unehelichen Sohns von Roger und Gegenspielers von Konstanze, ist hier von Interesse, sondern die Beschreibung der Trauer Palermos nach dem Tod Wilhelms. Sie scheint ein tragischer Abgesang auf die Normannenherrschaft, die mit den berühmten Versen beginnt: *Hactenus urbs felix populo dotata trilingui* – bisher sei die Stadt glücklich gewesen, bewohnt von einem Volk dreier Sprachen. Jetzt breche ihr das Herz, die Brust ängstige sich, es sinke ihr der Mut. Es folgt eine Rede des Bischofs, darunter die Verse: „Bisher brauchte kein verirrtes Rind die Pranken des Löwen./ kein Vogel den Schnabel des Adlers zu fürchten./ Bisher schritt fröhlich der Wanderer allein durch den Wald./ bisher gab es für Überfälle keine Gelegenheit./ Bisher konnte ein jeder sich in dem Spiegel betrachten./ den jetzt der Tod zerbrochen hat und den das dunkle Grab umfängt.“ (*Hactenus in speculo poterat se quisque videre./ Quod mors infregit bustaque noctis habent.*) Das Spiegelmotiv formuliert die Rückbindung der Bevölkerung an den Herrscher auch über die öffentliche Sicherheit hinaus, mit dessen Tod zerfällt die Einheit des *populus trilinguis*. Die Verse thematisieren nach dem Auftakt, der die Polyglossie beschwört, allerdings die multiethnische Zusammensetzung dieses *populus* nicht, dies im Unterschied zur begleitenden Miniatur. Sie zeigt (fol. 98^r) eine ganzseitige Darstellung der Stadt: rechts der Normannenpalast mit der Cappella Palatina, darunter die Hafengebäude (Castellamare) mit der halbrunden kettengesicherten Bucht und fünf Stadtteilen.⁴⁶ Diese entsprechen den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, darunter Serlachadium mit den ‚Sarazenen‘ in Turbanen oder, links unten, der Calza mit einem bärtigen Mann, der wohl einen Griechen darstellen soll. Am linken oberen Rand ist das *Viridium Genoard* abgebildet, die königlichen Lustgärten und der Tierpark bei der Zisa. *Genoard* ist arabisch und meint ‚irdisches Paradies‘.

Mit dem Tod Wilhelms II. endet die komplexe und schwer in eine Synthese zu bringende Zeit der Normannen in Sizilien, in der sich ein Herrschaftsstil in der kulturellen Heterogenität der Insel wie im Konzert der mediterranen und europäischen Mächte etabliert und wiederum neu formuliert wird, aber letztlich nicht überleben kann. Der nachfolgende Rückfall der Insel an das Imperium bleibt im Übrigen seinerseits Episode, ein Nachspiel in manchem der Normannenzeit, begründet durch die Heirat von Heinrich VI. und Konstanze, Rogers Tochter. Sie hat eine scharfe Trennung von Hofkultur und Politik gegenüber den arabischen Untertanen zur Folge. Friedrich II. (1198–1250) bleibt der arabischen Kultur verbunden, auch er beherrscht die Sprache und ist im Gespräch mit arabischen Herrschern und Gelehrten über religiöse, philosophische und naturwissenschaftliche Fragen. Er nimmt Interpretationen und Transformationen

46 *Sibyl Kraft*, Ein Bilderbuch aus dem Königreich Sizilien. Kunsthistorische Studien zum Liber ad honorem Augusti des Petrus von Eboli (Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern). Weimar 2006, 166–169.

antiken Wissens auf diesem Wege auf oder fördert sie. Nach der anderen Seite hin aber, jener der ‚Realpolitik‘, führt er einen harten Kampf gegen die ins Landesinnere abgedrängten arabischen Bevölkerungsteile. Wo sie nicht in bewaffneten Konflikten den Tod finden, werden sie von Friedrich ab 1223 nach Lucera umgesiedelt.⁴⁷ Diese arabische Stadt am Fuß des Castel del Monte überlebt das Ende der Staufer, wird aber von den Anjou und Bonifaz VIII. im Jahr 1300 als letzte islamische Enklave von der italienischen Halbinsel getilgt.

Friedrichs Spuren auf Sizilien sind die großen Festungsanlagen, mit denen er innen wie außenpolitische Sicherheit suchte. Nicht zu vergessen ist, dass dies die Zeit des 4. Kreuzzuges und seiner Nachwirkungen, der lateinischen Besetzung von Konstantinopel (1204–1261) ist. Schon bei den Normannen gibt es eine intensive Rezeption der Antike: Das kann zum einen die konkrete Aneignung antiker Bauten und Fundstücke auf der Insel meinen, also die Dekoration des in eine Kirche verwandelten Tempels in Syrakus, aber auch den Einsatz von Spoliensäulen und Kapitellen als Ausweis der *Romanitas* mit der gesamten Bandbreite der Assoziationsmöglichkeiten, den die Kaiserideologie bietet, etwa in der Grablege in Porphyrsarkophagen nach imperialer Tradition. Zu erwähnen wären die Burgen und Stadtgründungen von Gela oder Augusta, die eine imperiale Geste darstellen. Die Münzprägung der Augustalen basiert auf einer exklusiv profanen Herrschaftsikonographie mit dem Bildnis des Kaisers im Profil und der Umschrift *IMPERATOR ROMANORUM CAESAR AUGUSTUS* sowie dem Reichsadler auf dem Revers. Die friederizianische Skulptur Süditaliens mit ihrem ‚Klassizismus‘ hat eine reiche wissenschaftliche Untersuchung erfahren, die hier nicht resümiert werden soll. Bleiben wir beim Thema Sprache: Am palermitanischen Hof des Hohenstaufers wurde das *volgare*, die junge ‚Volkssprache‘, aus dem das Italienische entstand, intensiv gepflegt.⁴⁸ Dante wird den Hof Friedrichs als die Geburtsstunde des Italienischen ansehen. Für die sizilianische Hofdichtung, getragen von Richtern, Notaren und anderen Funktionsträgern im Umfeld des Herrschers, ist das *volgare* eine Art lyrische Sondersprache, die in anderen schriftlichen Texten kaum Parallelen hat. Sie bleibt Episode und verstummt mit dem Tod Manfreds, ihre Weiterführung findet sie in der Toskana. Wenn Dante in *De vulgari eloquentia* das *volgare* dann als die eigentliche, gleichsam paradisische Ursprache bezeichnet (damit über die Kunstsprache des Latein stellt) und dies mit einer Vision der sprachlich geeinten Italia – unter Kaiserherrschaft – sieht, dann ist zu fragen, inwieweit dies den Intentionen Friedrichs entspricht – eine

47 Pietro Egidi, La colonia Saracena di Lucera e la sua distruzione, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 37, 1912, 71–89; Giovambattista D’Amelj, Storia della città di Lucera. Lucera 1861; Paul H. D. Kaplan, Black Africans in Hohenstaufen Iconography, in: Gesta 26, 1987, 27–36.

48 Karla Malette, The Kingdom of Sicily 1100–1250. A Literary History. Philadelphia (PA) 2005.

Frage, die hier offen bleiben muss.⁴⁹ Jedenfalls hat die Vielsprachigkeit des Hofes von Roger bis Wilhelm Raum geschaffen für ein neues Idiom, dem eine einigende Rolle zukommen sollte. Auch dies ist ein Aspekt des Mythos von Friedrich II. – gerade weil die Stauferherrschaft Episode bleibt, kann sie zu einem solchen werden. Wird schon 1300 der sizilianische Hof Friedrichs als politische ‚Utopie‘ idealisiert, so wird die staufische Epoche in anderer Form in Deutschland um 1900, für Wilhelm II. (1888–1918), für den Stefan George-Kreis und Ernst Kantorowicz (dessen Biographie des Kaisers wohl den Höhepunkt der empathischen Näherung an den Mythos markiert) zu einer Imagination, die tagespolitische Belange und Sehnsüchte aufnimmt oder reflektiert.⁵⁰

Diese kurzen Blicke auf die mittelalterliche sizilianische Kunst und Kultur warfen Fragen auf nach den Beziehungen von Zentren und Peripherien, bzw. nach den Dynamiken von Übernahme, Aneignung und Umdeutung sowie der Rolle lokaler Traditionen. Sizilien ist gewiss ein ‚Zentrum‘ der Kunst – aber ist es auch Zentrum des Raumes, der es umgibt? Als Zentrum des Mittelmeers wird es in der arabischen geographischen Literatur angesprochen, während es Otto von Freising um 1160 als die Südgrenze Europas bezeichnet.⁵¹ Tatsächlich liegt Sizilien eher an der Peripherie von großen Machtbereichen, an der Grenze zwischen arabisch-islamischem Afrika, lateinischem ‚Westen‘ und griechisch-byzantinischem ‚Osten‘, bildet aber gerade insofern wiederum eine immer wieder zu besetzende, eine appropriierende und transformierende ‚Mitte‘. Darin liegt das einzigartige der in Sizilien geschaffenen, sich der unterschiedlichen Kulturen und Kunstsprachen bewusst und gekonnt bedienenden Monumente. Sizilien ist insofern Zentrum und besitzt gleichzeitig die kreativen Möglichkeiten der ‚Transperipherie‘. Die Kunstpolitik der sizilianischen Herrscher des Mittelalters macht deutlich, dass diese sich nicht passiv von den großen Machtzentren, sei es Rom, sei es Byzanz, sei es Kairo ‚beeinflussen‘ ließen, sondern dass sie – teilweise aus politischer Notwendigkeit – die angebotenen Sprachen verstanden, in ihnen und durch sie antworten konnten, um den Machtanspruch nach Außen zu kommunizieren, ihn zugleich nach Innen gegenüber seiner mediterranen Bevölkerung immer auch spannungsvoll zu realisieren. Formen von *Convivencia* und die Lebensräume der Religionen, Ethnien, sozialen Gruppen etc. lassen sich kaum hierüber, sondern allenfalls in histori-

49 Dante Alighieri, Über die Beredsamkeit in der Volkssprache (Lateinisch-Deutsch). Übers. v. Francis Cheneval. Hrsg. v. Ruedi Imbach. (Dante Alighieri, Philosophische Werke, Bd. 3.) Hamburg 2007.

50 Dazu u. a. Eckhart Grünewald, Ernst Kantorowicz und Stefan George. Beiträge zur Biographie des Historikers bis zum Jahre 1938 und zu seinem Jugendwerk ‚Kaiser Friedrich der Zweite‘. (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 25.) Wiesbaden 1982.

51 „(...) nam Sicilia Europam terminans (...)“. Bischof Otto von Freising und Rahewin, Die Taten Friedrichs oder richtiger Cronica. Ed. Franz-Josef Schmale. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, Bd. 17.) Darmstadt 1965, 306.

scher Detailarbeit rekonstruieren. Welche Rolle im übrigen das umgebende Meer als Kontakt- und Distanzraum spielte und wie es über die Jahrhunderte aus sizilianischer Perspektive gesehen wurde, wäre ein wichtiges Kapitel einer Geschichte der Insel als gemeinsames Unterfangen von Kunst-, Wissenschafts-, Wirtschafts-, Rechts- und Religionsgeschichte.⁵²

Für das kollaborative Projekt einer mediterranen Kunstgeschichte ist Sizilien insofern ein privilegiertes Forschungsfeld, als sich über die letzten Jahrzehnte gezeigt hat, welche Engführungen die traditionellen Subdisziplinen mit sich bringen, die sich mit der lateinischen, griechischen und islamischen Kunst befassen. Ein solches Projekt beschränkt sich aber nicht auf einen derart regional umschriebenen Fall der Ausbildung und Interaktion von Bild- und Formensprachen (wobei das Sprachenparadigma mit einem *Cautius* belegt sei). Monumente blickten weiter, als man denkt. Mediterrane Höfe, Städte und Händler kommunizierten rasch über relativ große Distanzen; Gabentausch und Märkte lassen Objekte ‚zirkulieren‘ oder besser ‚wandern‘, diese inkorporieren Wissen, sie transportieren Formen und Ideen, die sich in neuer Kontextualisierung verwandeln usf. Grenzen schließen und öffnen oder verschieben sich, die Ferne wird erzählt und imaginiert, so entsteht ein Orient oder Westen, und dies nicht erst im kolonialen Blick des 19. Jahrhunderts. Gleichwohl ist die Opposition zweier Städte, sei es das Athen und Alexandrien Warburgs oder das Bagdad und Florenz Beltings ein nicht unproblematisches Denkbild im Horizont des ‚Europagedankens‘. Ein Alexandria multippler Identitäten und kultureller Vielfalt, reich an künstlerischen und wissenschaftlichen Interaktionen (wie man es mit dem Neubau der Bibliothek und der Ansiedlung der eumediterranen Anna Lindt-Stiftung projektiert hat), wäre dafür ein attraktiveres Modell, gerade weil es sich auf eine für Europa historisch richtungsweisende ‚Méditerranée‘ bezieht. Unutopisch gesprochen, bilden Bagdad, Athen, Alexandria und Florenz in jedem Fall wichtige Stationen einer mediterranen Kunstgeschichte, die sich aus der Kooperation von mindestens vier Teildisziplinen ergibt, welche sich respektive mit byzantinischer, westlicher, islamischer und jüdischer Kunst befassen und zugleich für die Forschungen der Archäologie oder Wissenschaftsgeschichte offenen Auges und Ohres sind. Wenn man noch einen Schritt weitergeht, werden sich diese Grenzziehungen und Begriffsbildungen selbst problematisieren. So ist etwa die sog. islamische Kunst oder ‚islamische Welt‘ im hohem Maße heterogen, umfasst gewaltige, hoch differenzierte räumliche und zeitliche Dimensionen, ist in viele Richtungen rezeptiv wie prägend. Man kann sich fragen, wie überhaupt Kunst ‚christlich‘, ‚islamisch‘ oder ‚jüdisch‘ genannt werden kann, was die Rolle der Religion für die Künste sei, wobei es hier um die Kernfrage handelt, für die es keine transhistorischen, pauschalen Antwort-

52 Roger II. ließ an seinem Hof durch den arabischen Geographen und Kartographen al-Idrisi eine illustrierte Beschreibung der Welt anfertigen. Kraft, Bilderbuch (wie Anm. 46), 272. Leider ist das ursprüngliche Werk nicht mehr erhalten, die älteste Kopie stammt aus dem 13. Jahrhundert. Benjamin von Tudela berichtet, dass er selber von der Wissenschaftsförderung durch Roger II. profitierte und das Buch von al-Idrisi einsah; Benjamin, Tudela (wie Anm. 17), 281.

ten geben kann. Die mediterrane Kunstgeschichte, die wir hier projektieren, arbeitet von vornherein mit einem offenen Kulturbegriff, setzt die Relation von Eigenem und Fremden nicht absolut, sondern problematisiert solche Zuschreibungen bzw. untersucht die Verfestigung der Kategorien selbst. Was man mit einem biologistischen Terminus als ‚hybrid‘ zu bezeichnen pflegt, ist in vielem der ‚Normalfall‘, der nicht als Abweichung oder ‚Mischung‘ vermeintlich reiner Formen gesehen werden muss. Im Falle der Palatinadecke oder bei den Kapitellen in Monreale kann man geradezu von einem Spielraum für künstlerische Invention und Experimentierfreude im Rahmen und Dienst der herrscherlichen Repräsentation sprechen. Hier handelt es sich um ein Aufgreifen und Umgestalten eines reichen Formenschatzes unterschiedlicher kultureller Provenienz, die sich nicht als gleichsam natürlichen Prozess der Hybridisierung fassen lassen. Oft ist es gerade der Versuch einer ausgrenzenden ‚Reinheit‘ und Identitätsbildung, welcher begrifflicher Bestimmung bedarf. Und im Übrigen hat der Mittelmeerraum selbst fließende Grenzen, jene bis in die Neuzeit kaum überschrittene der Straße von Gibraltar und jene mit Asien geteilten Zonen bzw. nach Asien hin offenen Wege, die nach weiterreichenden Projekten der Beziehungen von Mittelmeerraum, Europa, Zentralasien, Indien und dem Fernen Osten verlangen.

Fine Commodities in the Thirteenth-century Mediterranean.

The Genesis of a Common Aesthetic

Maria Georgopoulou

Introduction

The thirteenth century marked a turning point between the medieval world and the Renaissance and early modern era. New achievements and developments in art, architecture, literature, and science combined with changes in religion and the economy to make the year 1300 a magical moment in the history of European art. The Arena chapel in Padua, exquisitely painted by Giotto, is a paradigmatic monument that arguably marks the beginning of the Renaissance in Western Europe.¹ Many theories have been developed to define the conditions that spawned this new kind of art. It is instructive to look to the East: as Byzantinists know, at approximately the same time in Constantinople, monuments like the Chora monastery (Kariye Camii) displayed a similar style in painting and mosaic – a style that Byzantine art historians have called the ‘Palaiologan renaissance’.²

How are we to understand the relationship between these two seminal monuments within the history of art? Found on opposite sides of the Mediterranean, paid for by people who were not related but held similar positions in their respective societies, these churches display a kindred spirit in their decoration. It is clear that by the turn of the fourteenth century an intensive artistic cross-pollination had occurred between East and West, as we can see in the stylistic affinities of many works of art. There is a long bibliography on the agents and means of this artistic rapprochement, with particular attention given to illuminated manuscripts, sketchbooks, and migrant artists.³ Most recently, Anne Derbes has showcased compelling visual analogies between Byzantine

¹ *James H. Stubblebine* (Hrsg.), *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*. New York 1969; *Andrew Ladis* (Hrsg.), *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*. Padua. (Giotto and the World of Early Italian Art, Bd. 2.) New York 1998, with earlier bibliography.

² *Robert Oursterhout*, *The Art of the Kariye Camii*. London 2002.

³ *Hans Belting*, *The ‘Byzantine’ Madonnas*. New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio, in: *Studies in the History of Art* 12, 1982, 7–22; *Anne Derbes*, *Siena and the Levant in the Later Dugento*, in: *Gesta* 28, 1989, 190–204; *James H. Stubblebine*, *Byzantine Influence in Thirteenth-century Italian Panel Painting*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 85–101; and more broadly *Hans Belting* (Hrsg.), *Il Medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo*. Bologna 1982.

liturgical manuscripts and images of the Passion in thirteenth-century Italy and has convincingly argued that the mendicant friars were the primary vehicles for these artistic encounters between East and West, most often via the Latin Crusader states established in the Levant.⁴ The inclusion of the Levant and the Crusader states in the discourse of artistic exchange between East and West in the thirteenth century is crucial because it allows us to open a window into the East and the products of Islamic art, which, along with those from Byzantium, enriched and broadened the cultural horizon of Europe.⁵ The artistic choices must certainly have been articulated in the decades preceding 1300, when the Franks had established a Latin empire in Constantinople (1204–1261), Latin Crusaders were settled in the Holy Land (1099–1291), and Italian merchants established a highly complex trading system in the Mediterranean.

This artistic kinship between East and West transcends the domain of painting and suggests a much broader cultural transformation. One of the basic assumptions of my study is that an exploration of the material culture may elucidate some of the most significant transformative artistic patterns in the thirteenth century, and, more fundamentally, the genesis of a common aesthetic that we can first discern in the years before 1300 and which eventually led to the Renaissance in Western Europe.⁶ With the Fourth Crusade of 1204 and the intensification of Italian-dominated Mediterranean trade came a soaring rise in the number of portable objects that were made and traded.⁷ As physical witnesses of different cultural traits, portable objects could introduce novel themes, ideas, and techniques to a place, and could generate an active or passive dialogue between foreign and host cultures.⁸ Instead of looking for the often-elusive hand of itinerant masters, I study groups of portable objects that physically transcended the boundaries of distinct artistic cultures. I argue that the mass production of fine artisanal pieces

4 *Anne Derbes*, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge 1996.

5 *Maria Georgopoulou*, *Orientalism and Crusader Art. Constructing a New Canon*, in: *Medieval Encounters* 5, 1999, 288–321; *Anthony Cutler*, *Everywhere and Nowhere. The Invisible Muslim and Christian Self-Fashioning in the Culture of Outremer*, in: *Daniel Weiss/Lisa Mahoney* (Hrsg.), *France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades*. Baltimore 2004, 253–281. For an overview of Crusader art, see the two recent books of *Jaroslav Folda*, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187*. New York 1995, and *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291*. Cambridge 2005.

6 Along the same lines, specifically for understanding the art of thirteenth-century Cyprus, see *Annemarie Weyl Carr*, *Perspectives on Visual Culture in Early Lusignan Cyprus. Balancing Art and Archaeology*, in: *Peter Edbury/Sophia Kalopissi-Verti* (Hrsg.), *Archaeology and the Crusades*. Athen 2007, 83–110.

7 Our understanding of the intricate relationship and kinship of Christians and Muslims in different parts of the Mediterranean basin, especially from an economic perspective, obviously owes a lot to the seminal work of *Fernand Braudel*, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. 2. Aufl. Berkeley 1972.

8 See also *Eva Hoffmann*, *Pathways of Portability. Islamic and Christian Interchange from the Tenth through the Twelfth Century*, in: *Art History* 24, 2001, 17–50.

was instrumental in shaping the aesthetic, cultural, and economic landscape of the Mediterranean world.

My larger project seeks to map the relationship between the economic reality of global medieval trade and the cultural reality of the formation of a collective aesthetic preference in the medieval Mediterranean in the thirteenth and early fourteenth centuries. In this essay I discuss certain portable objects that were traded between the Italian merchants of Venice and Genoa, the Byzantines, and the Ayyubid and Mamluk rulers of Muslim states in the Near East. These objects in metalwork (vessels in metal alloys inlaid with silver), glassware (enameled glass vessels and glasspaste medallions), and fine ceramics were increasingly available through extensive trade in the Mediterranean, were greatly appreciated and actively sought after, and had a lasting impact on the culture of the Mediterranean and Europe in the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries.⁹ Combining economic and art historical considerations, I explore the manufacture and trade of fine commodities in the Near East and the Mediterranean in the later thirteenth century and their impact on the European industrial arts.

Methodological Framework: The Study of Fine Commodities

In contrast to earlier luxury items that were the pride of medieval treasuries and were essentially products of gift exchange, by 1250 there was a proliferation of pieces that were made in the marketplace and were not commissioned ad hoc by an individual patron. Therefore, items that had been luxury objects became commodities in the strictest sense of the word.¹⁰ Produced for the market and having a price tag, these were products of the industrial arts, which demanded a sophisticated economy and a rather stable society that could develop the necessary mechanisms for these crafts to flourish.¹¹ Here I use the term 'fine commodities' to account for the special place they seem to have played in the market between 1250 and 1350.

The objects under consideration in this essay still reflect the older, medieval mode of production in some respects; their handmade decoration, for example, clearly points to a traditional artisanal craft. Nevertheless, mass production has brought changes to their

9 I will make only cursory mention of the numerous other things that were traded in the Mediterranean, such as textiles, which took center stage in the market at the time. See *Rosamond E. Mack, Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art 1300–1600*. Berkeley/Los Angeles/London 2002.

10 I base my discussion of commodities on *Arjun Appadurai* (Hrsg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986, esp. the essays by *Arjun Appadurai*, Introduction. *Commodities and the Politics of Value*, 3–64, and *Igor Kopytoff*, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as a Process*, 64–94.

11 For a discussion of the medieval luxury object, see *Anthony Cutler*, *The Industries of Art*, in: *Angeliki Laiou* (Hrsg.), *The Economic History of Byzantium*. Washington (DC) 2002, 555–587, esp. 556.

manufacturing process and to their function.¹² The presence of a patron is sometimes discernible, but only in exceptional cases, such as the gold- and silver-inlaid brass Mamluk basin commissioned by Hugh IV, king of Cyprus, now in the Musée du Louvre (Fig. 1; see further discussion below).¹³ Based on patterns of the medieval period,

we can assume that products made for kings and princes formed the high end of the production scale. The ‘producer’ of one of these fine commodities was the artist/artisan who made it. In fact, as intraregional trade intensified, any immediate relationship between the final buyer or user of the piece and its producer vanished. The main element that linked the piece with its maker or its place



Fig. 1: Cyprus basin of Hugh IV. Musée du Louvre, Paris (Weyl Carr, *Art in the Court* [wie Anm. 13], 272)

of manufacture was its appearance. Thus, adherence to norms that visually defined a workshop – a technique, or a style – must have become increasingly important as the range of trade became wider.

These products force us to think of artistic hands from a different perspective: they do not point to a unique artist/artisan but rather to communities of workers and workshops that were in place in various regions. I should mention a related phenomenon, namely, that at times artifacts made in large urban centers, first of the Islamic world

12 A tangible example of a technological change that may have responded to the demands of trade are the stilts (special little tripods) that were used in Byzantine kilns from the thirteenth century on to improve the ways in which pots were fired and to maximize the number of pots that could be placed in the kiln; see *Dimitra Papanikola-Bakirtzi*, *Cypriot Medieval Glazed Pottery. Answers and Questions*, in Anthony A. M. Bryer /G. S. Georghallides (Hrsg.), *The Sweet Land of Cyprus*. Nicosia 1993, 115–130, Tafel 3.

13 *Annemarie Weyl Carr*, *Art in the Court of the Lusignan Kings*, in: Nicholas Coureas/Jonathan Riley-Smith (Hrsg.), *Cyprus and the Crusades. Papers given at the International Conference ‘Cyprus and the Crusades’*, Nicosia, 6–9 September, 1994. Nicosia 1995, 239–274, esp. 246–251.

and later of Europe, proudly displayed the signature of their creator.¹⁴ It cannot be a coincidence that such a practice appears at the moment when these objects begin to be sold far from their place of manufacture. The artist's signature in this case may be seen as a branding device for the products of a particular workshop; the objects traveled long distances before being sold, and the signature gave the buyer some assurance of an item's pedigree. The size of the workshops depended on the nature of the craft: while some may have been made up of two or three people, the numbers were obviously larger in cases where the production demanded a complex industrial organization (such as the glass and textile industries).¹⁵ These fine commodities, available for purchase in Cairo, Damascus, Antioch, Constantinople, or Venice, must be placed within the larger economic framework of international and regional multiethnic trade. This model became particularly important in the wake of the thirteenth century, when for the first time in the Middle Ages Italian cities had considerable cash flow. This affluence created a broader class of patrons and a new market economy for fine wares imported from the East or produced in Italy. The acquisition of fine commodities was indeed crucial in defining social status.¹⁶

It is not surprising, then, that these fine commodities, which captured a large share of the market, were the descendants of older luxury items, the best that a region could produce. The prestige of their medieval progenitors added to their social value. A commodity's high socioeconomic value and its success in the market also suggest that something intrinsically superior about its appearance had an aesthetic appeal to a certain clientele. These objects, now located in museums or church treasuries, have been

14 For artists' signatures in the Islamic world, see *David S. Rice*, *Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili*, in: *Ars Orientalis* 2, 1957, 283–326, and *Richard Ettinghausen*, *The Flowering of Seljuk Art*, in: *Metropolitan Museum Journal* 3, 1970, 113–131, esp. 119–124. *Oya Pancaroglu*, 'A World Unto Himself'. *The Rise of a New Human Image in the Late Seljuk Period (1150–1250)*. Diss. phil. Cambridge (MA) 2000, 191–195, and 256–259, argues that the frequency of artists' signatures indicates the central role that the artists played as intermediaries between the intellectual, 'high' culture of the elite and the popular culture of the bourgeoisie. Although this suggestion is hard to prove with the existing evidence, it does provide an enticing hypothesis about the changing role of the marketplace in this period.

On the European side, the Alevandrin beaker at the British Museum (MLA76.11–4.3) is a primary example; see *Stefano Carboni/David Whitehouse* (Hrsg.), *Glass of the Sultans*. New York 2001, Nr. 151, 302f., with earlier bibliography; *Marco Verità*, *Analyses of Early Enamelled Venetian Glass. A Comparison with Islamic Glass*, in: *Rachel Ward* (Hrsg.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. London 1998, 129–134.

15 We have richer information on the organization of workshops in Mamluk lands than on those of Byzantium and Europe at this time. See *Salomon D. Goitein*, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*. 6 Bde. Berkeley 1967–1993, Bd. 1, Berkeley 1967, 99–110, Bd. 2, Berkeley 1971, 289–296; *Nicola A. Ziadeh*, *Urban Life in Syria under the Early Mamluks*. Beirut 1953.

16 *Richard Goldthwaite*, *Wealth and the Demand of Art in Italy 1300–1600*. Baltimore/London 1993, 35–51; *Mack*, *Bazaar to Piazza* (see note 9).

elevated to a museum-artifact status and have traditionally been studied by museum curators as separate entities. Indeed, although in the thirteenth and fourteenth centuries their place would not have been in the museum but in the home or chapel, we should insist on basic art historical considerations and not neglect the individual object; materials, technique, style, and iconography ultimately constitute the object itself.

Nevertheless, as the survival of these pieces is haphazard and their production and circulation cannot be fully appreciated when they are viewed as discrete objects, it is crucial to look at them from other angles. When such objects are found in controlled excavation environments and studied by archaeologists, for instance, quantifiable methods can be applied that take into account production and distribution patterns.¹⁷ Lessons learned from the study of material culture offer models of study that move away from the consideration of the pre-modern object as a unique creation commissioned by a patron, and toward a mass-produced, albeit fine or costly, commodity.

It is impossible to calculate with any accuracy the quantities of things that were produced or traded, but we can better appreciate their proper economic and cultural 'weight' when we study them in the aggregate, and not as individual art pieces. Although rarity and exoticism may have originally increased the cost and enhanced the market (and social) value of a product, by creating a desire for it in the market, in the long run it would become necessary to have relatively large quantities of similar things in order to sustain the demands of the market. This must be the reason why similar objects were produced in different parts of a large region, as in the case of the St. Symeon ceramics produced in the area around Antioch, which enjoyed great popularity in the thirteenth century both in the East and in Italy.¹⁸

Economics and Trade: Byzantium, Italy, and the Muslim East

The Fourth Crusade of 1204, resulting in the sack of Constantinople by the Latins and the establishment of the Latin empire of Romania in the Aegean, was a watershed event for the development of trade in the eastern Mediterranean.¹⁹ Venetian and Genoese

17 See, e.g., the study of glass enamel pieces by *Ian C. Freestone/Mavis Bimson*, Early Venetian Enamelling on Glass. Technology and Origins, in: Pamela B. Vandiver/et al. (Hrsg.), *Materials Issues in Art and Archaeology IV*. Symposium held May 16–21, 1994, Cancun, Mexico. (Materials Research Society Symposium Proceedings, Bd. 352.) Pittsburgh 1995, 415–431. Recent studies of ceramic production also show the value of such an approach. See note 18 below.

18 *Denys Pringle*, Pottery as Evidence for Trade in the Crusader States, in: *I comuni italiani nel regno crociato di Gerusalemme*. Atti del colloquio 'The Italian Communes in the Crusading Kingdom of Jerusalem', Jerusalem, May 24–May 28, 1984. Genua 1986, 449–476; *Scott Redford*, On Saqis and Ceramics. Systems of Representation in the Northeast Mediterranean, in: Daniel Weiss/Lisa Mahoney (Hrsg.), *France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades*. Baltimore 2004, 282–312, esp. 282–285.

19 *Angeliki E. Laiou*, Byzantine Trade with Christians and Muslims and the Crusades, in: *Angeliki E. Laiou/Roy Parviz Mottahedeh* (Hrsg.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*. Washington (DC) 2001, 180–186, esp. 184–186.

merchants had already traded actively with the Byzantine empire and the Muslim empires of the Levant. During the twelfth century this activity had always occurred under the watchful eye of the Byzantine state – a state that had the capacity to control, or at least curtail, the gains of Italian merchants who were encouraged to trade within the boundaries of the empire by being offered lower tariffs, but were forbidden to touch certain artifacts like good-quality silks.²⁰ The effective disappearance of this center of control after 1204 benefitted the Italian Republics and gave a generous push to the Mediterranean trade system that they dominated (Fig. 2). The role of Italian merchants as cultural agents has been amply studied, especially in relation to Venice and its rise to an imperial power. Along with the spice trade that represented the bulk of their activities, they handpicked artifacts in the markets of Alexandria, Damascus, and Constantinople, where they settled and sometimes even ,went native‘.²¹ Most of the merchants did not

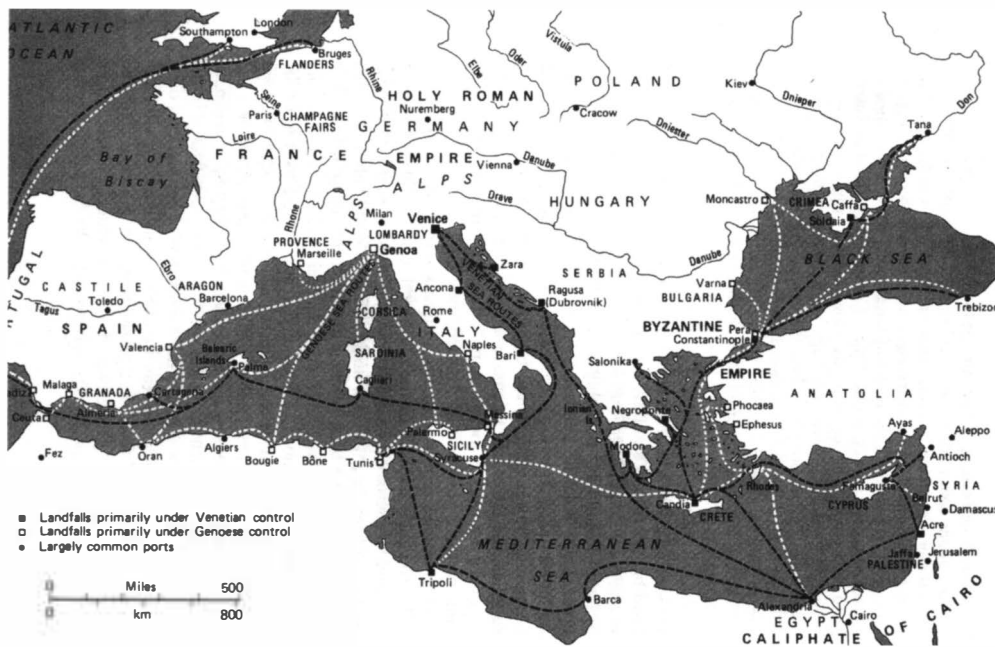


Fig. 2: Map of the Mediterranean world in the 13th century (Janet L. Abu-Lughod, *Before European Hegemony. The World System A. D. 1250–1350*. New York, Oxford 1989, 123)

20 Angeliki E. Laiou, *Monopoly and Privileged Free Trade in the Eastern Mediterranean (8th–14th Century)*, in: *Chemins d’outre-mer. Études sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Ballard*. Bd. 2. Paris 2004, 511–526.

21 For a rich account of the lives and belongings of several Venetian merchants in Damascus in the mid-fifteenth century, see *Francesco Bianchi/Deborah Howard, Life and Death in Damascus. The Material Culture of Venetians in the Syrian Capital in the Mid-Fifteenth Century*, in: *Studi Veneziani*, n.s. 46, 2003, 233–300. See also *Eric Vallet, Marchands vénitiens en Syrie à la fin du XV^e siècle*. Paris 1999.

travel back and forth; it was the objects themselves, as items of status and prestige, that ultimately were responsible for creating the economic demand back home.

The extent to which this new political and economic situation initiated the great flowering of the arts in Western Europe is debatable.²² In Italy, new developments in painting were paralleled by near-cataclysmic events in the social, religious, and demographic spheres, including the rise of the Mendicant orders. The thirteenth century was a time of growth and change throughout Western Europe. Monetary finds and the wealth of materials traded in the 150 years between the Fourth Crusade and the Black Death attest to an increased affluence among city populations that encouraged demand for new products.²³ In the material culture, this change was largely seen in the plethora of new objects that were no longer solely the object of exchanges among princes, but rather were bought in the market. Many of the products that were available to Europeans originated in the East. Along with spices and silks from the Far East came glassware, metalwork, and ceramics from the Near East. Within 150 years the tables were turned: European markets had developed to the point where special workshops for Western patrons were established in the Mamluk capitals of Damascus and Cairo and in neighboring lands such as Cyprus. At the same time, the increased traffic of artifacts and the demand for more products brought about the migration of new techniques and skills from the East to western Europe.

In general we know little about the provenance and afterlife of these portable objects, most of which were not found in a controlled excavation environment but have come down to us through the hands of private collectors. The suggested points of origin of many of these objects are in areas that had a significant Muslim past or heritage and a strong European/Christian presence: the Crusader states in the Levant and/or the adjacent Muslim states in Syria and Egypt.²⁴ Alternatively, some of the pieces from the Byzantine world may have been produced in areas with a Latin presence (such as the Peloponnese), as material from Corinth suggests. It was the sum of these places of manufacture (Damascus and the ports on the coast of Palestine, Cairo and Alexandria, Cyprus, Constantinople, Corinth, and Venice, to name just a few) that ultimately constituted the culturally varied horizon of the expanded higher-middle class of the period. For some of the places we are lucky to possess textual sources that speak to the internal organization of the market, such as the statutes for different trades in Venice and the wellknown Geniza documents for Cairene merchants and their trade partners.²⁵

22 For a recent attempt at asserting the influence of the East, see *Gerald MacLean* (Hrsg.), *Re-Orienting the Renaissance. Cultural Exchanges with the East*. Hampshire/New York 2005, esp. ix–xxiii and 1–28.

23 *Goldthwaite*, *Wealth and the Demand of Art* (see note 16).

24 It should be remembered, of course, that in the case of the Middle East there was a considerable local Christian community that was arabized.

25 For Venice, see *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX*. Ed. *Giovanni Monticolo*. 3 Bde. Rome 1896–1914. For the

Following the theory of Fernand Braudel, economic historians like S. D. Goitein and Robert Sabatino Lopez have shown that the world of trade in the twelfth century, and especially in the thirteenth, was rather open, at least as far as the ethnicity of its agents was concerned.²⁶ Objects were manufactured in different parts of the region, by artisans of varying nationalities. It follows that ethnic origin and religious identity were not in any way defining factors in the appearance of the objects. The Geniza documents (from tenth- to twelfth-century Cairo) indicate that at least in the eleventh century the workshops established in Cairo included Christians, Muslims, and Jews working side by side.²⁷ The documents even inform us that a business partnership of a Jew and a Muslim meant that the shop could be open both on Fridays and Saturdays, since the two partners could fully observe their respective religious holiday and still make a profit. Within the context of traditional art history, the products of such a workshop would be hard to recognize. Traditionally, historians of medieval art have interpreted the formal qualities of works of art produced in ethnically diverse societies as carriers of ethnic, religious, and political meanings. In other words, it is generally assumed that the style of works of art construes, and is construed by, the cultural identity of different ethnic and religious groups. Thus, it is expected that each community had its own technical knowledge and the proper aesthetic to match it. However, from its beginnings the Near East produced pieces that cross cultural boundaries because it was populated by diverse cultural groups. In the aforementioned case of a Jewish-Muslim workshop, would we expect the product to look like an Islamic artifact, or a Jewish one? Would there even have been a particular Jewish aesthetic to match it? The simple answer is that we know of no distinct 'aesthetics' that would have been pertinent to each ethnic/religious group. Indeed, art history has inadequate tools to deal with hybridity outside an anthropological context.

Furthermore, the fact that religion and language are our only means of identifying diverse cultural identities in the area during that period means that we, as art historians,

Geniza documents, see *Goitein, Mediterranean Society* (see note 15). See also *Benjamin Arbel, Trading Nations. Jews and Venetians in the Early-Modern Eastern Mediterranean*. Leiden/New York 1995; *Medieval Trade in the Mediterranean World. Illustrative Documents*, translated with Introduction and Notes by *Robert S. Lopez/Irving W. Raymond*. New York 1955; *Les marchés du Caire*, traduction annotée du texte de Ahmad ibn Ali Maqrizi (1364–1442). Übers. v. *André Raymond*. (Textes arabes et études islamiques, Bd. 14.) Kairo 1979.

- 26 Among the many influential works of the two scholars, see *Goitein, Mediterranean Society* (see note 15); and *Robert S. Lopez, The Commercial Revolution of the Middle Ages, 950–1350*. Englewood Cliffs 1971.
- 27 The question asking Maimonides about the ways in which profits made by Jews on Saturdays could be lawfully used is telling: if Jewish and Christian craftsmen (such as silversmiths or glassworkers) formed a partnership and their implements were common property, the profits made on Friday belonged to the Jews and those made on Saturday accrued to the Muslims; cf. *Goitein, Mediterranean Society* (see note 15), Bd. 1, Berkeley 1967, 365; see also Bd. 1, 99–110 and Nr. 17; Bd. 2, Berkeley 1971, 291–296.

do not possess the theoretical means to separate the secular from the religious functions of these pieces. This is a reflection more of the training of a particular art historian in western Medieval, Byzantine, or Islamic art than of the geopolitical and economic realities of the Middle Ages, especially in the area of the Mediterranean. The insistence on separating objects into discrete categories also suggests something rather counterintuitive: that each population group within a multiethnic society needs to have its own material/artistic world wholly separate from that of its neighbors. In the following sections I present a few cases where the production and circulation of specific groups of objects challenge traditional disciplinary categories. These include hybrids and imitations of fine commodities in novel areas.

Multiethnic Markets and the Arts: The Issue of Hybrids

Among the most sought-after fine commodities of the thirteenth and fourteenth centuries were metal alloy objects (also referred to as brasses) inlaid with silver, a trademark of the Ayyubid and Mamluk periods in Iran, Mesopotamia, Syria, and Egypt. A small fraction of these pieces – eighteen of them, to be precise – stand out because they include Christian imagery in their overall decoration. The brasses do not form a coherent group, iconographically, stylistically, or in terms of quality.²⁸ Three of them have inscriptions tying them to Sultan al-Malik al-Salih (1239–1249). Obviously, as the destination and patronage of these three are unique, they may not be seen as representative examples of the group, but they do offer us a clue for dating the rest of the group. Similar Christian iconography is also found on some enameled glassware made in a medium that is traditionally associated with secular Islamic art a little bit later in the thirteenth century.²⁹

From a technical and stylistic point of view, these brasses are products of the Islamic industrial arts, made in Syria or Egypt. Despite their overall Islamic appearance, certain iconographic elements set them apart from the bulk of Islamic art production: they display Christian themes within a typical Islamic setting. While the setting continues to be similar to that of their Islamic counterparts (and therefore makes it difficult at times to recognize the images as ‘Christian’), the presence of this imagery marks the pieces as Christian religious objects, whereas most similar Islamic pieces are secular. They become tangible examples of art produced in and for multiethnic communities at the height of the crusading enterprise in Palestine. Indeed, a thoughtful article by Rane Katzstein and Glenn Lowry in the journal ‘*Muqarnas*’ in 1983 interprets these objects as products of a society ‘reflecting a remarkably harmonious political and economic modus vivendi between Christians and Muslims’, and Eva Baer’s 1989 monograph on these brass vessels divides them into three distinct categories, according to their

28 *Eva Baer, Ayyubid Metalwork with Christian Images. Leiden 1989.*

29 For a detailed presentation of the glassware and a general discussion of the issues, see *Georgopoulou, Orientalism and Crusader Art* (see note 5).

quality and iconography, as having been produced for the Latins, indigenous Christians, and upper-class Muslims.³⁰ Although it is not easy to trace the origin of these brasses, some of them seem to have been made for export, whereas others were used in the Near East. The 1240s clearly represent an auspicious time for the demand for such hybrid pieces.

The best representative of this metalwork group is a curiously shaped brass vessel known as the Freer canteen: on the front (Fig. 3) it displays three scenes from the life of Christ (Nativity, Presentation at the Temple, and Entry into Jerusalem), with the Virgin holding the Christ child on her lap in the center.³¹ The Christian scenes formally resemble comparable nonreligious compositions, and the iconography follows typical Byzantine forms for religious scenes, although the scenes do not represent images from the Passion, which would have conflicted with the teachings of the Quran.³² Three medallions filled with birds complete the design, and two bands of Arabic inscriptions evoke generic blessings to the unnamed owner of the piece. The disposition of the scenes and the shape of the canteen bring to mind ampullae made for Christian pilgrims to the Holy Land that were produced in large quantities from the sixth century onward, and especially at the time of the Crusades.³³ This piece clearly shows an attempt to appropriate an indigenous object from the Holy Land – a trademark of pilgrimage, which was the most important Christian activity in the area – and to elevate it to the status of a luxury good. Its back side is divided in two zones (Fig. 4): the outer band shows a series of saints or clerics standing under an arcade, the inner, a frieze of mounted warriors or hunters dressed like Crusaders. The two registers could be read together as a message for the victorious Crusaders, whose prowess will equate them with the heavenly figures of the saints above them, or the horsemen's frieze could be interpreted as a vestige of the typical Muslim decoration of similar pieces. In any case, this object, which is a copy of a pilgrim's flask, is a hybrid. Eva Hoffmann has recently offered a thorough investigation of the Freer canteen in the context of the place to which it refers. She links this piece with the Crusaders' loss of the holy sites of Jerusa-

30 *Ranee Katzenstein/Glenn Lowry*, Christian Themes in Thirteenth Century Islamic Metalwork, in: *Muqarnas* 1, 1983, 53–68, 62; and *Baer*, *Ayyubid Metalwork* (see note 28), 43.

31 *Eva R. Hoffmann*, Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-century Ayyubid Metalwork. Local Culture, Authenticity, and Memory, in: *Gesta* 43, 2004, 129–142; *Nuha N. Khoury*, Narratives of the Holy Land. Memory, Identity, and Inverted Imagery in the Freer Basin and Canteen, in: *Orientalism* 21, 1998, 63–68; *Laura T. Schneider*, The Freer Canteen, in: *Ars Orientalis* 9, 1973, 138–156.

32 *Hoffmann*, Christian-Islamic Encounters (see note 31), 131f.; *Baer*, *Ayyubid metalwork* (see note 28), 32.

33 *Danny Syon*, Souvenirs from the Holy Land. A Crusader Workshop of Lead Ampullae from Acre, in: *Silvia Rosenberg* (Hrsg.), *Knights of the Holy Land*. Jerusalem 1999, 110–115; *David Buckton* (Hrsg.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*. London 1994, Nr. 202, 203, 187–189.



Fig. 3: The Freer canteen, front (Freer Gallery of Art, Washington DC)

lem and has proposed viewing it as a portable memento of the Crusader mission.³⁴

At first sight, these brasses seem to be part of a unique, eccentric trend confined to the higher classes of the Crusaders and the elite residents of Palestine. Indeed, the vessels represent just a fraction of the extant Ayyubid metalwork, but they constitute a sizable group that points to a considerable clientele, presumably Christian. Upon closer examination, they can provide valuable information on the complex mechanism of the market in multiethnic societies and offer clues about the commercial success of these objects overseas. In a land shared by various groups, each people must have some cultural connections with the land independent of their religious or ethnic affiliation, but religious imagery and language are the only signifiers that we, as interpreters of these pieces, can comprehend as markers of ethnicity in art. Although we do not have speci-

34 *Hoffmann*, *Christian-Islamic Encounters* (see note 31).

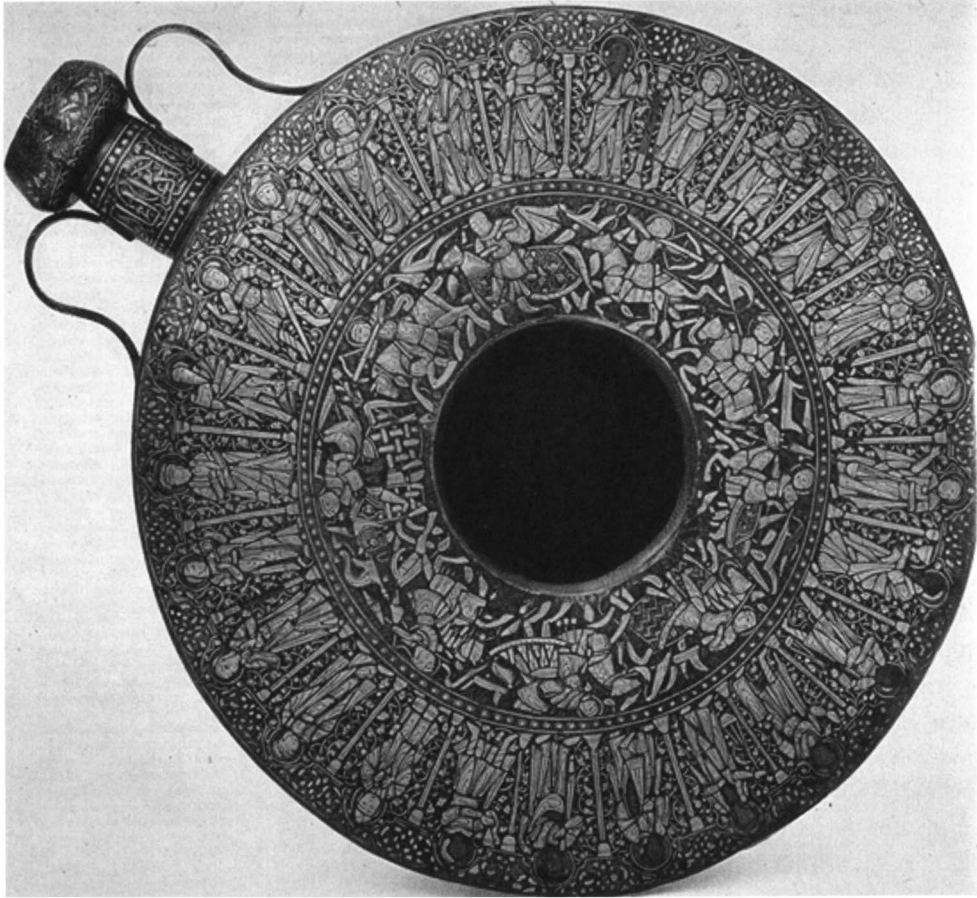


Fig. 4: The Freer canteen, back (Freer Gallery of Art, Washington DC)

fic information on what the Christian inhabitants of these lands used in everyday life, anthropological parallels suggest that at some basic level what they used would have been indistinguishable from what was used by the Muslims and all other community groups. Were it not for Christian figures or scenes included within an otherwise typical Islamic style and repertoire of images, we would not have been able to detect in them anything out of the ordinary. So, the hybridity of these eighteen pieces hinges on their iconography, which points to a specific religious community, or rather, specific religious communities.³⁵

There is no doubt that regardless of their iconography these pieces had captured a large part of the market in the Levant, and eventually in Europe as well, where the suc-

35 It is important to keep in mind that there were different Christian communities (Latin, Orthodox, and other Eastern Christian rites) in the area, whether it was under Crusader or Muslim rule.

cess of the metalwork *alla damaschina* continued well into the fifteenth century (see below). In Mediterranean trade this typical Ayyubid style must have had strong associations with the Muslim markets of Syria and Egypt by the mid-thirteenth century. Although I have not found archival documents referring specifically to these pieces, the fanciful technique that they display, their overall aesthetic appeal (due to the ornamental decoration and the calligraphy), and their availability in the market (including what we can assume to be an affordable price) must have played a significant role in their commercial success. For instance, the prominent use of Arabic calligraphy – with its evocative, generic blessings – must have functioned both as an integral part of the decoration and as a beautiful, talismanic trope for a user who was not

able to decipher the script. By extension, Arabic calligraphy could also function as a label and a trademark indicating the origin of the pieces.

It is important to explore the reasons why the hybrid metalwork pieces were produced in the middle of the thirteenth century, and to ask if there was some external factor that spearheaded this trend. The local Christians had been around for centuries, so what changed in the thirteenth century? If we exclude the possibility that the manufacture of these pieces responded exclusively to the demands of specific European merchants or patrons, then we must identify what triggered the profusion of similar hybrid items. The creation of hybrid products implies novel constructions of identities and emerging social patterns; the degree to which diverse cultural voices are heard and incorporated within the dominant cultural heritage can vary according to the historical



Fig. 5: Gold enameled glass bottle (Furusiyya Art Foundation, Liechtenstein)

and political circumstances. These hybrids suggest that certain historical conditions in the mid-thirteenth century allowed for (or prompted) a different way of manipulating and reevaluating the available formal modes of artistic expression.

The new presence of Christian imagery (i.e., Christians) on Islamic metalwork seems to proclaim the self-awareness of a group of artists, a group of patrons, and perhaps a whole community who feel comfortable as a part of – and at the same time distinct from – a larger cultural system. It is possible that the appearance of new community groups and novel patronage patterns in the area of the Crusader states worked as a catalyst to prompt other local groups to search for their own self-definition and to enunciate their own community voices. We may venture the following hypothesis from an art historical perspective: the presence of Crusader communities sponsoring new artistic projects in the old pilgrimage sites, as well as in new settlements, may have prompted a novel look into the artistic heritage of the various indigenous Christian communities, which in turn offered the impetus for the creation of new cycles (or kinds) of images. Increased individual affluence and the broadening of the class of people who could afford fine commodities must have opened new vistas and eventually led to the reinterpretation of the products of the industrial arts as well. The fragmentation of the central state offered a broadened clientele and a koine emerged (as Oleg Grabar and more recently Scott Redford have argued), which Seljuks, Byzantines, Normans, Persians, and Crusaders saw as a pervasive chivalric ideal that crossed ethnic divides and permeated cultural boundaries.³⁶

The self awareness of local Christians, in fact, may be the subtext for the commission of a gold enameled glass bottle from the Furusiyya Art Foundation in Liechtenstein (Fig. 5, Plate I 1).³⁷ A curious concern for architectural grounding and perhaps a comment on the presence of the Christian church in the region can be seen in its unusual, puzzling iconography: it portrays Christian buildings and clergy (or monks), as a large cross over the building and another on the garments of one of the figures unequivocally indicate. This bottle probably records agricultural scenes related to monastic life. Four large buildings and clergymen engaged in agricultural activities occupy the body of the bottle, while saints stand on its longish neck. Interestingly, there are no inscriptions on this vessel, but a band showing animals leaping within a gilded scroll places the piece securely within the art of thirteenth-century Syria. As in all the pieces discussed above, the figures stand as emblems of their rank and position; these seem to be narrative-related, perhaps referring to life in a particular monastery.

36 *Oleg Grabar*, *Imperial and Urban Art in Islam. The Subject Matter of Fatimid Art*, in: *Colloque international sur l'histoire du Caire*, 27 mars–5 avril 1969. Kairo 1972, 173–190; *Scott Redford*, *Landscape and the State in Medieval Anatolia. Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya, Turkey*. Oxford 2000.

37 *Carboni/Whitehouse* (Hrsg.), *Glass of the Sultans* (see note 14), Nr. 121, 242–245, with earlier bibliography.

Thus, we could interpret the production of the brasses in the following ways: as objects made for and bought by Latins as souvenirs or oriental treasures; as commonplace objects made for (local) Christian users; or as a means for a particular workshop to differentiate its merchandise from that of other shops. Depending on the use of such new products, new functions and meanings may have been attached to them as well. For instance, there is the possibility that a piece that had had a secular/household use may have been used in a religious ritual. Similarly, something that at its point of origin was intended to be a fine household item may have become the relic of a pilgrimage journey in the hands of a Christian traveler to Acre. We have already moved away from the point of view of the producer and the communities from which he has emerged, and into the space of the reception of these fine commodities, to be reminded that the production of these hybrids must have been driven by demand in the Near East and abroad.

Fakes, Copies, or Cultural Hybrids?

When we study the impact that fine commodities originating in Byzantium and the Near East had on the European market, a new set of parameters emerges. The issue of imitation of pieces in the West is intimately connected to the success that these objects had in the market. I present here several cases related to the transfer of techniques and the imitation of fine commodities, all centering in the region of Venice, a pivotal place in the distribution of fine commodities to Europeans. In all cases, recent archaeological and archival research has made it possible to set the record straight in terms of the manufacture and circulation of these items.

The first case concerns enameled beakers. Enameled beakers are a wellknown type of glassware from the Islamic lands in the 12th and 13th centuries. Gilt enamel glass was a court art, probably introduced into Syria from Egypt, in the first half of the twelfth century; it was perfected in the thirteenth and fourteenth centuries, and was used in the area of greater Syria until the early fifteenth century.³⁸ Carl Johann Lamm, the leading scholar of Islamic glass, has divided the beakers, which represent the majority of the glass finds, into two groups: the richly enameled Aleppo group (circa 1250–1265) featuring large-scale figures, and the more sparsely enameled Damascus group (ca. 1250–1300) decorated with smaller figures.³⁹ The shapes and techniques used by the Ayyubid glassmakers until 1260 continued into the Mamluk period (1250–1517), and the same technique had migrated to Venice by the end of the thirteenth century. In his monumen-

38 *Basil Gray*, Gold painted glass under the Seljuks, in: *Atti del secondo congresso internazionale di Arte Turca*, Venezia 1963. Neapel 1965, 144. Enameled glass seems to have originated in Hellenistic/Roman Alexandria: see *Glass from the Ancient World: The Ray Winfield Smith Collection*. Corning 1957, 48.

39 Nevertheless, both groups were found in the excavations of al-Mina in northern Syria, which was taken by the Mamluks in 1268; see *Arthur Lane*, Medieval Finds at al Mina in North Syria, in: *Archaeologia* 87, 1938, 73.

tal work of 90 years ago Lamm also identified a group of glass objects that did not fit within his categories of Islamic glassware: a group of beakers, which share many characteristics with their Islamic counterparts but do not adhere to traditional Islamic iconography. Lamm proposed that they were created by a bicultural group of artisans who were thought to be copying objects foreign to them. He labeled the group the Syro-Frankish group, and, he suggested, that it was produced in Syria in the thirteenth century by Frankish artisans.⁴⁰

The so-called Syro-Frankish group of beakers follows Islamic patterns but shows some clear differences, which may be seen clearly if we observe the most famous representative of the group now at the British Museum.⁴¹ In contrast to the typical Islamic glass beakers, the British Museum beaker signed by *magister Alevandrin* (Fig. 6, Plate I 2)⁴² and its 'brothers' have squat proportions, and some of them lack the gold of their typical Islamic counterparts in their enamel decoration.⁴³ Recent studies and archaeological finds along the Transalpine trade routes show that the 'Alevandrin beaker' is a good representative of a group of European-made enameled beakers, probably around the year 1300, on the Venetian island of Murano, where the Venetian glass industry had been relegated in the last quarter of the thirteenth century.⁴⁴ The abundant documentation from the Venetian archives leaves little doubt to the fact that this thriving industry centered in Venice: starting from the late 1270s, the documents speak to a massive production of glassware, especially drinking glasses (*moiolis*). The concentration of these finds in Germany is corroborated by archival sources about trading: alrea-

40 *Carl Johan Lamm*, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*. 2 Bde. Berlin 1929–1930; *ders.*, *Oriental Glass of Mediaeval Date Found in Sweden and the Early History of Lustre-Painting*. Stockholm 1941. For an assessment of the chronology proposed by Lamm in relation to new finds, see *George T. Scanlon*, *Lamm's Classification and Archaeology*, in: Rachel Ward (Hrsg.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. London 1998, 27–29. See also *Ingeborg Krueger*, *Research in Medieval Glass. Where are we standing now?* in: *Annales du 13^e Congrès de l'Association Internationale de l'Histoire du Verre*. Pays Bas 28 août–1 septembre 1995. Lochem 1996, 283f.

41 See most recently *Ingeborg Krueger*, *A Second Aldrevandin Beaker and an Update on a Group of Enamelled Glasses*, in: *Journal of Glass Studies* 44, 2002, 111–132.

42 London, British Museum MLA76.11–4.3. This famous piece has been featured in many publications; cf. *Donald B. Harden*, *Masterpieces of Glass*. London 1968, 151f.

43 On the European beakers, see most recently *Carboni/Whitehouse* (Hrsg.), *Glass of the Sultans* (see note 14), Nr. 151, 302f., with earlier bibliography; and *Verità*, *Analyses* (see note 14), 129–134.

44 More than fifty similar pieces of enameled glassware have been found in western and northern Europe. For a succinct analysis of the issue see *Marco Verità*, *Analytical Investigation of European Enamelled Beakers of the 13th and 14th centuries*, in: *Journal of Glass Studies* 37, 1995, 83–98, with a map showing the distribution of the finds on p. 85, fig. 2. See also *Stefano Carboni*, *Oggetti decorati a smalto di influsso islamico nella vetraria muranese: tecnica e forma*, in: Ernst J. Grube (Hrsg.), *Arte Veneziana e arte Islamica: Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*, Venezia 1986. Venedig 1989, 147–166.

dy in 1282 the Germans had acquired from Venice tax exemptions on the trade of glasses.⁴⁵ Although some Islamic beakers reside in church treasuries, these European-produced pieces were typically not used as receptacles for relics, as if their unexotic provenance was considered too banal for such a noble use. Nonetheless, the Alevandrin beaker shows clearly the European artist's indebtedness to techniques from the Levant, and at the same time, his confidence in his own traditions: the conventional Islamic iconography has been boldly displaced to include three coats of arms. Furthermore, the artist emblazoned his name in bold Latin letters – *MAGISTER ALEVANDRIN ME FECIT* – akin to the artisan signatures on the Islamic brasses.⁴⁶ So, it is curious that the letter-forms of the Latin inscription seem to conform to a Syriac script.⁴⁷ The signature of the artist is repeated in two other beakers of the same group one of which I am presenting here.⁴⁸ An enameled beaker now at the Rheinisches Landesmuseum in Bonn, which was found in Mainz in 1976, is enameled on the interior and the exterior, is decorated

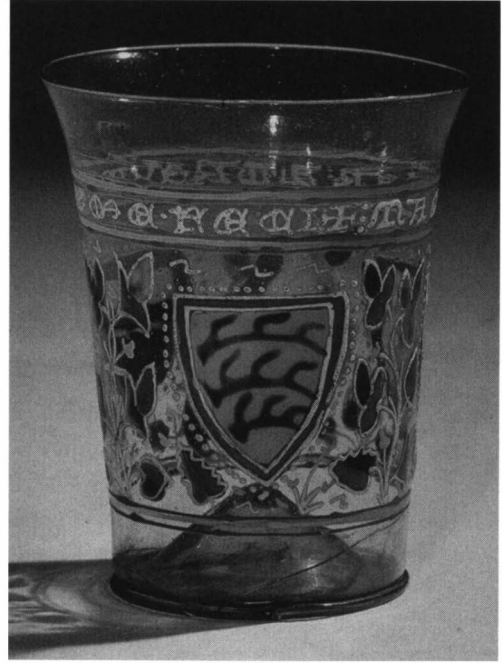


Fig. 6: Alevandrin beaker (British Museum, London)

- 45 *Luigi Zecchin*, *Vetro e Vetrai in Murano. Studi sulla storia di vetro*. 3 Bde. Venedig 1987–1990, Bd. 1, Venedig 1987, 7. The Venetian archives inform us that in 1282 the Germans were allowed to bring home tax-free all the glasses they could carry on their back (*vitra ad dorsum*) costing up to ten liras; this amounted to a lot of glassware. In 1279, for instance, 7.5 liras could buy 1000 glasses, so the amount of glasses that could reach the north of the Alps tax-free was not insignificant. Another tax exemption and further arrangements with the German merchants and the *Fondaco dei Tedeschi* were confirmed in 1366, *idem*, 25.
- 46 The family name of the artist, albeit in a slightly different form (*Aldrovandino folario*), appears on Venetian documents referring to the glass industry in 1331; cf. *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 3–63, esp. 7 and 17.
- 47 I would like to thank Professor Maria Mavroudi of the University of California, Berkeley for this observation. The connection with Syria is intriguing for the additional reason that materials for the manufacture of glass were indeed being imported from the same area: in September 1290 the Venetian archives mention the „*allume di Siria*“, i.e. ash coming from the Levant; cf. *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45) Bd. 1, 9.
- 48 Pieces of six beakers recording the name of the painter Bartolomeus were uncovered in London in 1982 and are now kept at the British Museum; cf. *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 3, Venedig 1990, 7.

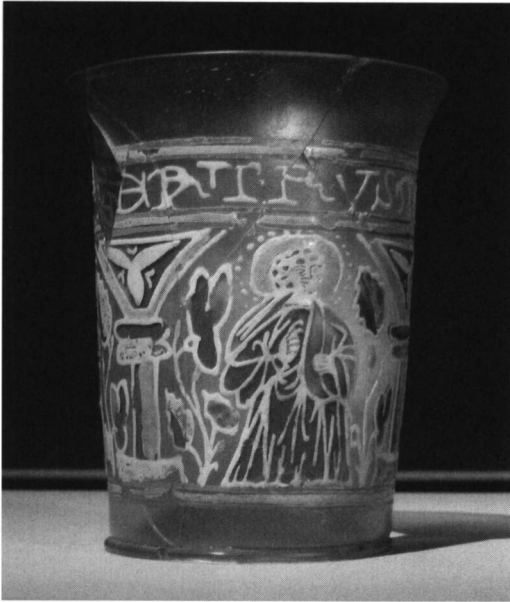


Fig. 7: Beaker (Rheinisches Landesmuseum, Bonn)

by saints standing below an arcade, and features a similar inscription: *MAGISTER PETRUS ME FECIT* (Fig. 7, Plate I 3).⁴⁹ In 1345 the Venetian archives mention a certain *Petrus pictor* who decorates glass beakers (*bicchieri dipinti*) in Murano, but at present the evidence does not allow us to confirm that he is the artist who fashioned the beaker in Bonn.⁵⁰

The lead-based enamel glass was added in a second firing so that the vessel would not be deformed.⁵¹ The complexity of the firing and decoration suggests that most of the times the objects were decorated in the same glass factory where they were originally made. All documents referring to the painting of glasses do not differentiate it from other glassworking activi-

ties in Murano so we can be sure that the applied paint was enamel, which required reheating of the glasses in a furnace.⁵² Five names of painters of glasses (*tintor de moiolis*) appear in the sources between 1280 and 1351 when any reference to enameling stops for about a century. *Grigorius da Napoli* (Nauplio) is mentioned frequently between 1280 and 1288; he must be the one who brought the skill of enameling to Venice. Technical analyses, on the other hand, prove the affinity between Islamic glass enamel and its counterparts from Murano.⁵³ The business appears to have been highly concentrated and passed on through apprenticeship as the names of those who enameled beakers are closely associated with one another: *Bartolomeo da Zara* was an associate of *Grigorius da Napoli* and *Doninus*, who appears in the sources from 1307 to 1351, was the brother of *Bartolomeo*. It is possible that this was a job monopolized by a workshop, kept within the family.⁵⁴

49 For a more general assessment of glass production in this period, see also *Erwin Baumgartner/Ingeborg Krueger*, *Phönix aus Sand und Asche. Glas des Mittelalters*. München 1988.

50 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 23.

51 *Carboni*, *Oggetti decorati* (see note 44), 147.

52 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 9; Bd. 3, 399.

53 *Verità*, *Analyses* (see note 14), *passim*.

54 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 11. Interestingly, there is no mention of decorated glass between 1361 and 1465.

The Venetian government took several measures to ensure the success of the glass industry of the city. The import of glassware for sale was forbidden in 1286. Similarly, glassworkers were not allowed to work in factories outside Venice nor to export materials for glass factories, but had to offer their services and expertise only within the limits of the Venetian territories.⁵⁵ Fortunately, the sources contain information even on the cost of the products. From a contract signed in 1287 between a glassworker and a painter, Luigi Zecchin has calculated that it would have taken the painter about 30 minutes to complete the decoration of each beaker.⁵⁶ The value added to the product by the application of enamel painting was important as it doubled their value: the cost of a plain large beaker was 2 *denari* whereas the cost of smaller beakers was 1½ *denari* a piece; the cost of the beakers painted by *Grigorius* rose to 4 *denari* a piece. In 1290 *Bartolomeo da Zara* is asked to paint glasses for six months at 24 *soldi* per count of 100 as an associate of the aforementioned *Grigorius*.⁵⁷ The document explicitly states the kind of decoration that is to be found on the glasses: three figures and some floral motif around them. This description is so closely related to the decoration on the Bonn beaker that there can be little doubt that the document refers to a similar kind of enamel decoration.

What were the artists trying to accomplish in manufacturing these beakers? Though we know that the notion of a ‚fake‘ is a modern construct (as it assumes the concept of authenticity), we must ask whether the newly established glass industry in Murano was trying to ‚fake‘ an oriental piece to suggest an Islamic origin.

The identity of the glass painters is indeed intriguing. As we have seen the earliest reference to a ‚painter of glasses‘ mentions an artist from Nauplion bearing a Greek name (*mayster Grigorius*), who worked in Venice in 1280 as a ‚painter of glasses‘ – most likely a reference to the technique of enamel painting.⁵⁸ We have no further information, however, about the origin or the training of this *Grigorius*. The connection with the Peloponnese is of tangential interest because of the medieval glass finds in Corinth, the exact date of which is still debated.⁵⁹ Perhaps *Grigorius* had something to do with the introduction of glass enameling as it was known in the Middle East. Whe-

55 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 7, 10. The prohibition of glassworkers to leave Murano was promulgated for the first time in 1293.

56 The contract was signed between *Ziraldus fiolario* (glassworker) and *Grigorius da Napoli* (Nauplio), a painter of beakers (*tintor de moiolis*), to decorate 4,400 pieces; cf. *Verità*, *Analyses* (see note 14), 84.

57 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 3, 114–116, and 399.

58 In 1280 *Grigorius de Napolis* (Nauplio) is mentioned as decorating drinking glasses in Murano (*tintor de maiolis qui stat in contrata Sancti Steffani*). His presence is attested until 1288, according to the archives from the podestà of the island; see *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 7, and *Chryssa Maltezou*, *Un artisan verrier Cretois à Venise*, in: *Chemins d’Outre-Mer. Études sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*. Bd. 2. Paris 2004, 537–541.

59 *Véronique François/Jean-Michel Spiesser*, *Pottery and Glass in Byzantium*, in: Angeliki E. Laiou (Hrsg.), *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*.

ther or not *Grigorius* was one of the artists who introduced enameled glass to Venice, it was in this period that Murano could compete with the gold enameled beakers produced in Mamluk territories. Or are we to picture a glassmaker who came from Syria to Venice and tried to produce objects based on the demands of his new clientele?

Muslim products were not the only ones copied in Venice; so were Byzantine pieces like cameos. These ‘fake cameos’ (the term used by modern scholars) were medallions made in glasspaste, a byproduct of the art of glassmaking and a cheap substitute for gems. We know that Venetian goldsmiths used painted or transparent glass to fake gems because their statutes in 1233 urge them (or rather, their associates) not to mount in gold any *vitreum pictum vel dispinctum*.⁶⁰ In 1284 the statutes of the crystal workers is even more specific as it forbids them to work *vitrum blanchum contrafactum ad cristallum* and urges the crystal workers to sell works in crystal as crystal and works in glass as glass.⁶¹ Admonitions continue in the fourteenth century (1319). Two related terms appear on Venetian sources: the term *veriselli*, referring to fake gems of colored glass is first recorded in 1281, and the term *tabule de ancones*, probably referring to little crystal tablets decorated with a sacred image and gold foil, appears in 1300.⁶² In between these two categories and without a precise name identified yet in the sources lies the large body of mass-produced glasspaste medallions with religious themes (over 160 now known). This type of object, which can be best thought of as a trinket for pilgrims, offers a window into the ways in which a prestigious Byzantine art form, the cameo, was appropriated by Venetian glassmakers, but there is still no agreement as to provenance of all medallions some of which are thought to be Byzantine.⁶³ Found

Washington (DC) 2002, 593–609, esp. 597f.; *David Whitehouse*, Byzantine Gilded Glass, in: Rachel Ward (Hrsg.), *Gilded and Enamelled Glass in the Middle East*. London 1998, 4–7; *Ders.*, *Glassmaking at Corinth. A Reassessment*, in: Geneviève Sennequier/Danièle Foy (Hrsg.), *Ateliers de verriers. De l’antiquité à la période pré-industrielle*. Association française pour l’archéologie du verre, actes des 4èmes rencontres. Rouen 1991, 73–78; *Charles K. Williams II/Orestes Zervos*, *Frankish Corinth*, 1992, in: *Hesperia* 62, 1993, 15–33; *David Whitehouse*, *Medieval Glass in Italy. Some Recent Developments*, in: *Journal of Glass Studies* 25, 1983, 115–120; *Charles K. Williams II*, *Frankish Corinth. An Overview*, in: *Charles K. Williams II/Nancy Bookidis* (Hrsg.), *Corinth, the Centenary 1896–1996*. Princeton 2003, 223–281.

60 The statutes of the Venetian goldsmiths have been published by *Giovanni Monticolo*, *L’arte dei Fioleri a Venezia nel sec. XIII e nel principio del XIV, e i suoi più antichi statuti*, in: *Ders.* (Hrsg.), *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX*. 3 Bde. Rom 1896–1914. Bd. 2, 1905, 61–98; cf. *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 5.

61 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 7.

62 *Zecchin*, *Vetro e Vetrai* (see note 45), Bd. 1, 7, 10.

63 The basic study on these glasspaste medallions is *Hans Wentzel*, *Das Medaillon mit den Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil*, in: *Werner Gramberg/et al.* (Hrsg.), *Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag, 29. Oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg 1959, 50–67.

throughout the eastern Mediterranean, Italy, Russia, and Spain, the medallions feature images of saints with a preponderance for military saints (St. Theodore and St. Demetrius are the most popular, with 28 examples), images of Christ and of the Virgin, or scenes from the life of Christ, such as the Nativity or the Crucifixion. The existence of medallions with images of Saints Francis, Christopher, James, and Mark, as well as the appearance of Latin inscriptions on some of them, cautions against a Byzantine attribution across the board. The majority of the glasspaste medallions only look Byzantine; in appearance, selection of scenes, and combination of themes they are byzantinizing. When glasspaste medallions are compared with Byzantine cameos with the same theme, they do not correspond iconographically and are surely not direct copies. A typical bust figure of St. Demetrius from Hamburg (Fig. 8) and a glasspaste medallion from Dumbarton Oaks showing an agitated figure of St. Theodore, who rides a galloping horse and kills the dragon (Fig. 9), make the point: St. Theodore's name is recorded in Greek and is set in a gold frame with a filigree cross on the back and a loop for suspension.⁶⁴ Although the price of these medallions cannot be recovered from documents, the fact that certain of them have come down to us mounted as jewels suggests that they were not considered cheap trinkets, but that some people attached value to them. The variety of themes suggests not only that these pieces were available to a pilgrim clientele, for sale 'on the spot', but also that they were an export article.

Another one of Byzantium's trademarks, fine glazed pottery, seems to have had an important enough impact in Italy to allow for its imitation on Venetian soil. Recent analysis of the 'Zeuxippus ware' thought by A. H. S. Megaw to have originated from one single center has shown that it was also produced in Sparta, Lemba in Cyprus, a site close to Haifa, and in the Veneto.⁶⁵ The broad distribution of the material asserts its



Fig. 8: St. Demetrius, Glasspaste medallion. Museo Civico, Bologna (Wentzel, *Medaillon* [wie Anm. 49], 57)

64 Wentzel, *Das Medaillon* (see note 63), 59 and Dumbarton Oaks, Byzantine collection, no. 206 (53.12.73); height 3.1 cm; width 2.7 cm; yellowish glasspaste; The Dumbarton Oaks Collection, Harvard University. Handbook. Washington (DC) 1955, 84.

65 *Graziella Berti/Sauro Gelichi*, 'Zeuxippus Ware' in Italy, in: Henry Maguire (Hrsg.), *Materials Analysis of Byzantine Pottery*. Washington (DC) 1997, 85–104, esp. 85. The original publications are: *Arthur H. S. Megaw*, *Zeuxippus Ware*, in: *Annual of the British School at Athens* 63, 1968, 67–88; and *Ders.*, *Zeuxippus Ware Again*, in: Vincent Déroche/Jean-Michel Spieser (Hrsg.), *Recherches sur la céramique byzantine. Actes du colloque organisé par l'École Française d'Athènes et l'Université de Strasbourg II (Centre de Recherches sur l'Europe Centrale et Sud-Orientale)*, Athènes, 8–10 Avril 1987. (*Bulletin de correspondance hellénique. Supplément*, Bd. 18.) Athen 1989, 259–266.

cachet as an example of fine pottery from the East.⁶⁶ Ample archaeological evidence from the Veneto (kiln wasters) and bowls inserted on the walls of Italian churches as decoration (the so-called bacini) affirm that the type known as ‘spirale-cerchio’ was



Fig. 9: Glasspaste medallion (Dumbarton Oaks Collection, Washington DC)

produced in the Veneto throughout the thirteenth century and was distributed along the northeastern part of the Italian peninsula between Padua in the north and Ancona in the south.⁶⁷ The type has a colorless or slightly green to pale-yellow glaze and was typically decorated with a spiral or concentric circles in the centre of the bowl; unlike the famous Zeuxippus ware, the decoration was done on the wheel without the use of a compass.⁶⁸ As noted above, more recently Graziella Berti and Sauro Gelichi have argued that the spirale-cerchio type should not be considered an imitation of the famous Byzantine type but rather a product of the Zeuxippus ware Class IB–C.⁶⁹ As with the glass production, until we have more ample archaeological evidence from many more production centers in the Mediterranean we will not be able to pinpoint the precise origin of these products. What is becoming increasingly clear, nevertheless, is the change in the pattern of production and diffusion of pottery by the second decade of the thirteenth century: as demand grew, new production centers ‘imitated’ products made in the Aegean, and centers in the Veneto became competitors to those in the East. The debate about the origins of protomaiolica is another case in point; with findings excavated in every major site in the eastern Mediterranean and in Italy, the question remains whether this type of ware – which would become the most valuable of

the thirteenth century: as demand grew, new production centers ‘imitated’ products made in the Aegean, and centers in the Veneto became competitors to those in the East. The debate about the origins of protomaiolica is another case in point; with findings excavated in every major site in the eastern Mediterranean and in Italy, the question remains whether this type of ware – which would become the most valuable of

66 *Véronique François*, Sur la circulation des céramiques byzantines en Méditerranée orientale et occidentale, in: Gabrielle Démians D’Archimbaud (Hrsg.), *La céramique médiévale en Méditerranée*. Actes du VI^e Congrès de l’AIECM2, Aix-en-Provence (13–18 novembre 1995). Aix-en-Provence 1997, 231–236.

67 Churches with bacini of Zeuxippus ware class I b-c embedded on the walls: Chiaravalle, Ferrara, Rovereto, and Carrara Santo Stefano; see *Berti/Gelichi*, *Zeuxippus Ware* (see note 51), esp. 86.

68 For the Venetian imitation of Zeuxippus ware, see *Lorenzo Lazzarini*, Nuovi dati sulla nascita e sviluppo del graffito veneziano, in: *Atti del Convegno ‘La Ceramica Graffita Medievale e Rinascimentale nel Veneto’*, 6 marzo 1987. Padua 1989, 19–28; and *Francesca Saccardo*, Contesti medievali nella laguna e prime produzione graffite veneziane, in: Sauro Gelichi (Hrsg.), *La ceramica nel mondo bizantino tra XI e XV secolo e i suoi rapporti con l’Italia*. Atti del seminario Certosa di Pontignano (Siena), 11–13 marzo 1991. Florenz 1993, 201–212.

69 *Berti/Gelichi*, *Zeuxippus Ware* (see note 51), esp. 89; they see all specimens as products ‘interrelated by technology and decoration’.

Italian ceramics in later centuries – was invented in southern Italy or further east.⁷⁰

Let us conclude this part of the discussion by returning to metalwork. In the fourteenth and fifteenth centuries, metalwork *alla damaschina* was produced either in Venice or with the Venetian market in mind.⁷¹ In the past it had been proposed that an expatriate community of Muslim artists working in Venice produced these items, but careful study of particular pieces suggests that the situation may have been more complex. Evidence is accumulating for the existence of special workshops that in the mid-fourteenth century produced silver-inlaid brasses for export to Europe and left the space for the coat of arms empty, thereby proving that these brasses were from the very beginning meant for a foreign market.⁷² Like the Alevandrin/London and Bonn beakers, damascene metalwork produced in Venice shows above all the newly acquired confidence of the Italian mercantile republics.

Once the Holy Land was irretrievably lost, it was territories contiguous to those of the Crusaders, namely, the Lusignan Kingdom of Cyprus, that in the middle of the fourteenth century produced perfect examples of the fusion of cultural idioms. As Annemarie Weyl Carr has so eloquently shown, the king of Cyprus, Hugh IV, commissioned a gold- and silver-inlaid brass that is Mamluk in character but is intimately con-

70 Almost identical examples from Lucera, Corinth, and 'Atlit are compelling reminders not only of the difficulties in arriving at a firm conclusion, but also of the unified production across the region. See *Stella Patitucci Uggeri*, *La protomaiolica del Mediterraneo orientale in rapporto ai centri di produzione italiani*, in: *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 32, 1985, 337–402; *Pringle*, *Pottery as Evidence* (see note 18); *ders.*, *Some more Protomaiolica from Athlit (Pilgrims' Castle) and a Discussion of its Distribution in the Levant*, in: *Levant* 14, 1982, 104–117; *Adrian J. Boas*, *The Import of Western Ceramics to the Latin Kingdom of Jerusalem*, in: *Israel Exploration Journal* 44, 1994, 102–122; *David B. Whitehouse*, *Proto-maiolica*, in: *Faenza* 66, 1980, 77–89; *François*, *Sur la circulation* (see note 52), 235; *Dimitra Bakirtzi-Papanikola* (Hrsg.), *Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito*. Athen 1999; *Edna Stern*, *Export to the Latin East of Cypriot Manufactured Glazed Pottery in the Twelfth-Thirteenth Century*, in: *Nicholas Coureas/Jonathan Riley-Smith* (Hrsg.), *Cyprus and the Crusades. Papers given at the International Conference 'Cyprus and the Crusades'*, Nicosia, 6–9 September, 1994. Nicosia 1995, 325–335.

71 *Marco Spallanzani*, *Metalli islamici nelle collezioni medicee dei secoli XV–XVI*, in: *Gazzetta Antiquaria*, 1992, 54–63, esp. 54; *James W. Allan*, *Venetian-Saracenic Metalwork. The Problems of Provenance*, in: *Ernst J. Grube* (Hrsg.), *Arte Veneziana e arte Islamica. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*. Venedig 1989, 167–184.

72 *Rachel Ward*, *The 'Baptistère de Saint Louis' – A Mamluk Basin Made for Export to Europe*, in: *Charles Burnett/Anna Contadini* (Hrsg.), *Islam and the Italian Renaissance*. London 1999, 113–132; *Dies.*, *Metallarbeiten der Mameluken-Zeit, hergestellt für den Export nach Europa*, in: *Ge-reon Sievenich/Hendrik Budde* (Hrsg.), *Europa und der Orient 800–1900*. Berlin 1989, 202–209. Ward interprets the whole category of Veneto-Saracenic objects as objects from Damascus tied to exports.

nected with Cyprus (Fig. 1).⁷³ Not only are Latin inscriptions and the coats of arms of the Lusignan family prominently displayed on the piece, but the ubiquitous Arabic inscription translates the titles of the kings of Cyprus, placing this piece firmly within the realm of the French kings. One wonders if this piece was made for a patron literate in Arabic. The contiguity with the Mamluk states required the Lusignan king to show, in his patronage and surroundings, that he was abreast not only of French Gothic and Byzantine Palaiologan artistic styles but also of the idiom of the powerful Mamluk sultans of the Near East.

Here we have a clear sense of the ‘domestication of the exotic’ through wide-ranging intraregional trade. Even without the complexities of a royal commission in a multilingual, cosmopolitan kingdom like Cyprus, the relative accessibility and affordability of items coming from the East to a newly affluent society had implications for their place within the imagination of their users. Even if they were recognizably produced in the Levant, they denoted above all economic hegemony, not foreignness. They were no longer considered exotic but were part and parcel of the cosmopolitan market of a place like the Rialto, Cairo, or Nicosia and Famagusta. Thus, the accessibility of items that had once been exotic created a degree of confidence, familiarity, and ultimately cultural superiority. Arabic writing could be domesticated, so that in addition to its decorative function it could also stand for the success of European merchants throughout the Mediterranean. The ultimate step in this process of domestication is the process of copying.

Aesthetic Appeal and Popular Taste

It is time to consider the wider implications of these phenomena. In this essay I have attempted to combine two modes of inquiry, both to explore the impact that certain products of the industrial arts produced in areas of the Mediterranean with multiethnic communities had on market mechanisms, and to understand the appearance of new ways of combining previously distinct artistic manners in the thirteenth century. As the previous pages have indicated, my approach takes into account the following:

- art historical considerations that focus on the individuality of a thing – especially its artistic, fine quality – through the identification of technical competencies and styles, as well as iconography, and
- economic considerations related to increased production and distribution, which depend on calculations not of individual features or objects but rather of the aggregate; the market value of a product depended on its inclusion within a wellknown type of objects broadly available on the market (i.e., it had to share characteristics with a family of similar objects of the industrial arts).

73 Musée du Louvre, MAO 101. *Weyl Carr*, Art in the Court (see note 13), 246–251. I would like to thank Professor Weyl Carr for sending me literature about another damascene object of the fourteenth century that bears the Lusignan coats of arms and is also at the Louvre.

The multiethnic composition and flexible market structure of the Muslim East had produced objects that transcended art historical classifications, which traditionally follow ethnic boundaries. Upon encountering these objects, the Crusaders in the Near East were deeply impressed, as they were by many customs proper to the area.⁷⁴ Eventually these pieces traveled home, either in the luggage of pilgrims and Crusaders or as items to be sold in the market. In fact, it is logical to suppose that what originally was a piece appealing to individual pilgrims soon became a commodity to be traded widely.

A close analysis of some of these pieces gives us insight into the mechanisms that fueled the development of a taste for high-quality objects from disparate lands, which, nevertheless, were within the reach of merchants and their business partners abroad. Hence, pieces that once had been exotic now entered into the local framework of the medieval city, and affected as well as enriched the immediate aesthetic horizon of the city dwellers.

This growth and expansion of the marketplace and the unification of different audiences in the East and West that can be observed throughout the thirteenth century led to a unified aesthetic that truly seems to have crossed cultural and artistic boundaries. Whereas the place of origin of certain pieces and their conformity with a particular (originally, local) aesthetic seems key to the success of a certain category of artifacts, there was a common stylistic awareness shared among all parts of the Mediterranean basin and its hinterland. Some categories of objects, though relatively few, had a share of the market that seems to have united sophisticated buyers and to have promoted market mechanisms similar to today's advertising.

The commoditization and ensuing domestication of objects that had been considered exotic in the recent past eventually led, on the one hand, to the copying, imitation, and reproduction of manufacturing techniques on western European soil (when circumstances permitted), and, on the other hand, to the creation of Near Eastern workshops specializing in items for a European clientele – as had been the case with the early Christian pilgrim market in earlier times.

The fact that excellence in manufacture and technique translated into higher trade value is self-evident; it is harder to fully appreciate the forces that turned this market success into popular taste. The most sophisticated artisans and their patrons were attracted by highly ornate, decorative pieces where the images of humans and animals (horsemen hunting or playing polo; birds, animals, and fish; but also ecclesiastical figures) seem to bow to the majesty of the ornament – an ornament that by 1300 had reached new levels of abstraction and cohesion. The ornament that fills the space a-

74 *Oleg Grabar*, *Patterns and Ways of Cultural Exchange*, in: Vladimir P. Goss (Hrsg.), *The Meeting of Two Worlds. Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades*. (Studies in Medieval Culture, Bd. 21.) Kalamazoo, Mich., 1986, 441–45; and *Urban Tignor Holmes*, *Life among the Europeans in Palestine in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: Harry W. Hazard (Hrsg.), *The art and architecture of the crusader states*. (A History of the Crusades, Bd. 4.) Madison, Wis. 1977, 3–35.

round the figurative scenes/motifs is made up of intricate geometric designs, plants, leaves, animals (fish, birds, quadrupeds), and writing. Even a cursory look at their ornament indicates a peculiar similarity across media (metalwork and glassware, but also textiles, pottery, illuminated manuscripts, ivories, and woodcarving), a similarity that became even more pronounced as time went on and Mamluk workshops brought heraldry and geometric designs to another level. Heraldic themes appear on the Alevandrin beaker, on the basin of the Lusignan king of Cyprus, in numerous glazed ceramic pots from fifteenth-century Cyprus (Fig. 10, Plate I 4), but



Fig. 10: Ceramic plate (Leventis collection, Cyprus)

also on fifteenth-century candlesticks associated with Venice. Iconographic details signal religious or regional affiliations (a particular saint, costume, or a certain building), but the overall composition, decorative patterns, and ornamental designs seem to transcend cultural boundaries.

This seemingly stylized ornament, which ultimately derives from the Graeco-Roman tradition, was transformed in the Fatimid period. Furthermore, in the years immediately after 1300, similar ornament was also used in the ateliers of Venice's industrial arts. The ornament applied to these pieces, therefore, appears to be a marker of something larger than a workshop. At the very moment when the naturalistic study of the human figure becomes paramount in European monumental art, in the industrial arts produced in the Levant, Byzantium, and Italy the figures seem to be subordinated to the ornament, an ornament that announces the international 'style' and 'fashion' of the late thirteenth century that appealed to a large clientele and reflected variations in ethnic, religious, and cultural traditions. This style can best be appreciated by examining ornamental motifs as opposed to shared iconographic patterns. It was only through the process of opening up of the markets, the industries, and the sharing of techniques among Europeans and Easterners that this new level was reached.

Symbole der Macht. Mittelalterliche Heraldik zwischen Ost und West

Robert Ousterhout

(Aus dem Englischen übersetzt von Stephan Zink)

Die byzantinische Elite gab sich gerne auffällig. Man hatte Sinn für Mode und unterließ keinen Anlass, sich pompös zu kleiden. Mit Stolz wurde die eigene Besonderheit betont und sowohl familiäre Abkunft als auch persönliche Leistungen hervorgehoben.¹ Im Zentrum dieses Aufsatzes steht daher die Frage, ob es im byzantinischen Osten, ähnlich wie im Westen, jemals zu einem systematischen und kodifizierten Ausdruck individueller Identität und sozialem Status kam. Heraldik wurde in Westeuropa um die Mitte des 12. Jahrhunderts entwickelt und bereits ein Jahrhundert später gehörten Wappen zu den wichtigsten dekorativen Elementen, die mit Stolz auf Kunst und Architektur, aber auch auf Waffen und Kleidung präsentiert wurden.² Als griffiges und leicht interpretierbares System von Symbolen zur Darstellung familiärer und individueller Identität wurde Heraldik nicht nur mit privilegiertem Sozialstatus, sondern vermehrt auch mit Stiftungen und Rechtstiteln assoziiert. Der eigentliche Zweck von Heraldik war jedoch die persönliche Identifikation, was Sir Anthony Wagner einst als „conspicuous distinctiveness“ bezeichnete.³

Als wissenschaftliches Forschungsthema ist Heraldik anschaulich und schwer fassbar zugleich. In der zumeist recht speziellen Literatur zur westeuropäischen Heraldik steht die Entzifferung von Symbolen klar im Vordergrund, also das ‚cracking the code‘ eines zunehmend komplexer werdenden visuellen Systems, dem die Identifizierung einer Person mittels eines spezifischen Wappens zugrunde liegt. Die historischen und

1 Paul Magdalino, Byzantine Snobbery, in: Michael Angold (Hrsg.), *The Byzantine Aristocracy. IX to XIII Centuries*. (British Archaeological Reports, International Series 221) Oxford 1984, 58–78.

2 Meine erste Beschäftigung mit dem Thema erfolgte im Rahmen eines unpublizierten Vortrags mit dem Titel ‚Webs of Power and Images of Power‘, gehalten im Jahre 1985, beim 25. Internationalen Kongress für Mittelalterliche Studien in Kalamazoo. Weiteres zum Thema in meinem Aufsatz: *The Byzantine Heart*, in: *Zograf* 17, 1989, 36–44. Scott Redford gilt mein besonderer Dank für Ratschläge und Anregungen.

3 Einen guten Einstieg in die Thematik mittelalterlicher Heraldik im Westen unter Nennung der wichtigsten Literatur bietet *Meredith Parsons Lillich*, *Early Heraldry. How to crack the Code*, in: *Gesta* 30, 1, 1991, 41–47.

sozialen Entstehungsbedingungen von Heraldik und deren Verbreitung fanden bislang allerdings relativ wenig Beachtung. Meiner Meinung nach muss Heraldik jedoch als Teil der Entwicklung einer visuellen Machtsprache verstanden werden. Diese wurde von einer zunehmend mobilen und internationalen Elite benutzt, die nicht nur im mittelalterlichen Europa, sondern im gesamten Mittelmeerraum operierte.

Die sozialen Bedingungen im Byzanz des 12. Jahrhunderts waren in vielerlei Hinsicht vergleichbar mit jenen in Westeuropa. Einhergehend mit dem Aufstieg der Aristokratie erhielt die Frage der Familienzugehörigkeit zunehmende Bedeutung, insbesondere in den Kreisen des komnenischen Hofes.⁴ Durch Handel, Diplomatie, Eheschließungen und nicht zuletzt Kreuzzüge kam es auch zu einer Intensivierung der Kontakte zwischen Byzantinern und Westeuropäern. Daraus resultierte eine – wenn auch beschränkte – Einführung westlicher Bräuche, Ideen und Kunstformen. Ein gutes Beispiel dafür ist das Auftauchen von Buntglas in Byzanz, das genau in diese Zeit des intensiven Kulturaustausches fällt. Die Buntglasfenster der Christuskirche des Pantokrator Klosters (heute Zeyrek Camii) und in der Chora-Klosterkirche (heute Kariye Camii) gehen zweifellos auf westliche Technologie und Tradition zurück, auch wenn sie wahrscheinlich lokal produziert wurden.⁵ Westliche Praktiken standen wohl auch Pate bei der Einführung von Turnierkämpfen und anderen ritterlichen Unterhaltungsformen in Byzanz unter Manuel I.⁶ Ja, sogar Hosen tauchen dort während dieser Zeit erstmals auf. All diese Beispiele legen die Frage nahe, ob es auch so etwas wie eine byzantinische Heraldik gab. Verwendete der byzantinische Adel bestimmte Muster und ornamentale Motive, welche – ebenso wie jene der Zeitgenossen in Westeuropa – Autorität und Individualität signalisierten?

Gewiss, Symbole der Macht und eine Art Machtsprache waren in Byzanz bereits seit Jahrhunderten in Gebrauch und wurden häufig auf Bekleidung und Luxustextilien verwendet. So findet sich das Pik oder Efeublatt etwa auf Kleidungsstücken des Adels und dürfte – wie bereits von Eunice Dauterman Maguire vorgeschlagen – ein allgemeiner Bedeutungsträger von Macht und Prestige gewesen sein.⁷ Aber können solche Zeichen und Symbole auch spezifischere Bedeutungen in Bezug auf Familie oder Personen enthalten? In den Illuminationen der ‚Panoplia Dogmatica‘ des Euthymios Zygabenos trägt Alexios I. Komnenos (1081–1118) eine purpurne Robe, die mit goldenen Sternen,

4 Zur Epoche und dem Aufstieg der Familie vgl. *Paul Magdalino, The Empire of Manuel I Komnenos 1143–1180*. Cambridge 1993.

5 Zum Buntglas letzters *Francesca dell'Acqua, The Stained Glass Windows from the Chora and the Pantokrator Monasteries. A Byzantine ‚Mystery‘?* in: Holger Klein/Robert Ousterhout (Hrsg.), *Restoring Byzantium. The Kariye Camii & the Byzantine Institute Restoration*. New York 2004, 68–77.

6 Zu Turnieren vgl. *Henry Maguire/Lynn Jones, A Description of the Jousts of Manuel I Komnenos*, in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 26, 2002, 104–148.

7 *Eunice Dauterman Maguire, Cues for Heaven and Earth in Pictorial Detail*, in: *Abstracts of Papers, Annual Byzantine Studies Conference* 12, 1986, 46.

Herzen und Palmen verziert ist.⁸ Dasselbe Muster findet sich auch auf einem Altartuch in S. Marco aus dem frühen 12. Jahrhundert und auf der Kleidung eines Soldatenheiligen aus der Kosmosoteira bei Pherrai, der bisweilen als Alexios identifiziert wird.⁹ Entscheidend ist hier die Frage, ob diese Zeichen eine besondere Bedeutung in Bezug auf Alexios oder die kaiserliche Familie hatten. Gehören sie zu einem allgemein anwendbaren Vokabular von Symbolen oder haben sie eine speziellere Bedeutung im Sinne der Heraldik?

Das byzantinische Reich des 12. Jahrhunderts ist tief geprägt von sozialem Wandel und verstärkten Kontakten mit Westeuropa und es ist wohl kein Zufall, dass gerade in dieser Zeit eine Art proto-heraldische Bildsprache auftaucht. Entsprechende Bilder finden sich oft auf Rüstungen, wie zum Beispiel auf den Schilden der Soldatenheiligen in der St. Panteleimon-Kirche bei Nerezi, einem Bau, der für ein junges Mitglied der Komenen-Familie im Jahre 1164 errichtet wurde. Besonders interessant ist hier das Schild des Heiligen Theodor, das einen steigenden Löwen zeigt.¹⁰ Ein ähnliches Schild, ebenfalls mit einem steigenden Löwen dekoriert, wird übrigens auch vom Hl. Demetrius auf der Sassoferato-Ikone des 14. Jahrhunderts getragen.¹¹ Allerdings bleibt es äußerst schwierig zu entscheiden, ob und unter welchen Umständen diesen Zeichen spezifische Bedeutungen oder gar Verbindungen zu einer Familie nachgewiesen werden können. Auch muss offen bleiben, ob die Darstellung des steigenden Löwen als traditionelles byzantinisches Zeichen oder als Ergebnis des Kontaktes mit dem Westen zu bewerten ist.

Wie bereits erwähnt, kam es unter Manuel I. Komnenos (1143–1180) zur Einführung westlicher Ritterpraktiken in Byzanz. In Turnierkämpfen, bei denen die Identität der Teilnehmer durch die Rüstung verdeckt war, würde man den Gebrauch bestimmter Erkennungszeichen durchaus erwarten. Tatsächlich ist dies denn auch die weitläufigste Erklärung für die Einführung von Wappen unter den Kreuzrittern.¹² Eine jüngst von Henry Maguire und Lynn Jones diskutierte Ekphrasis enthält eine detaillierte Beschreibung der Bekleidung, die Manuel I. während eines Turnierkampfes getragen hat.¹³ Wenig überraschend: Der byzantinische Autor des Stücks erkannte in den dargestellten

8 *Anthony Cutler/Jean-Michel Spieser*, *Byzance médiévale*. Paris 1996, Abb. 279 und 280.

9 Zu Pherrai vgl. *Anastasios K. Orlandos*, *Prosthe kai eis ta peri tou Vyzantinou Naou tes thrakikes Beras*, in: *Archeion Thrakikou Laographikou kai Glossikou Thesaurou* 6, 1939–1940, Abb. 3; zu S. Marco vgl. *Otto Demus*, *The Mosaic Decoration of S. Marco Venice*, hrsg. v. Herbert L. Kessler. Chicago 1988, Abb. 13.

10 *Ida Sinkević*, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden 2000, Abb. 62.

11 *Jannic Durand*, *Precious-metal icon revetments*, in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 242–251, Abb. 139.

12 *Helmut Nickel*, *Art. Heraldry*, in: *Dictionary of the Middle Ages*. Bd. 6. New York 1985, 172–177.

13 *Maguire/Jones*, *Description of the Jousts* (wie Anm. 6).

Mustern und Bildern durchaus spezifische Bedeutungen. So sah er etwa die weißen, aus Perlen gefertigten Adler auf Manuels roten Schuhen als Symbole dafür, dass der Kaiser makellos wie eine Perle und hochfliegend wie ein Adler sei. Allerdings deutete er diese Symbole nicht als Hinweis auf Manuels Person oder seine Familie.

Erst unter den Palaiologen sehen wir zum ersten Mal, dass adelige Familien in Konstantinopel Bilder und Zeichen anzuwenden begannen, die mit westlicher Heraldik assoziiert wurden. Zu diesem Zeitpunkt war diese bereits weit verbreitet und gelangte über verschiedene Wege nach Konstantinopel: durch die Lateiner während des vierten Kreuzzuges, durch Einwohner von Handelskolonien in der Stadt selbst und durch adlige Europäer, welche in die kaiserliche Familie einheirateten. Die Kapelle der Tarchaniotes-Familie im Pammakaristoskloster in Konstantinopel etwa enthielt um ca. 1310 Verkleidungsplatten mit Tondi, in deren Zentrum steigende Löwen dargestellt sind



Abb. 1: Konstantinopel, Pammakaristoskloster (ca. 1310), Verkleidungsplatten mit Tondi (Foto: R. Ousterhout)

(Abb. 1).¹⁴ Die in Champlevé-Technik gearbeiteten Tondi befinden sich direkt unterhalb des oberen Gesimses, das eine gemalte Inschrift mit Ehrungen der Taten der Verstorbenen trägt. Die dargestellten Löwen sind vergleichbar mit den eingangs erwähnten Schildzeichen der Soldatenheiligen, aber noch bedeutender scheint ihre Ähnlichkeit zu den fast identischen Relieftondi der unweit, auf der anderen Seite des Goldenen Horns erhaltenen lateinischen Grabmale von Pera.¹⁵ Die Tatsache, dass sich in Konstantinopel identische Motive sowohl auf byzantinischen als auch westeuropäi-

14 Cyril Mango/Hans Belting/Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. Washington (DC) 1978, Abb. 94 und 95.

15 Siegrid Düll, *Unbekannte Denkmäler der Genuesen aus Galata*, in: *Istanbuler Mitteilungen* 33, 1983, 225–238; 36, 1986, 245–256.

schen Grabmonumenten nachweisen lassen, ist wenig überraschend, war die Darstellung des steigenden Löwen doch ein im gesamten Mittelmeerraum und in Westeuropa verbreitetes Motiv. So gibt ein Portrait des Alexios Apokaukos aus der Mitte des 14. Jahrhunderts den Großfürsten in einem Gewand wieder, auf dem paarweise angeordnete, steigende Bestien in Tondi zu sehen sind.¹⁶ Auch auf der Marmara-Seemauer von Konstantinopel wurde schon vor langem die Darstellung eines gekrönten, steigenden Löwen mit Schwert gefunden, der zusammen mit dem Monogramm eines palaiologischen Herrschers dargestellt ist.¹⁷ Letztere Darstellung lässt sich durchaus auch mit genesischen Wappen vergleichen. Der steigende Löwe war aber zugleich auch das prominenteste Motiv auf den Lusignan-Wappen Zyperns sowie das Zeichen von Richard Löwenherz in England und von mehreren anderen Familien und Personen. Trotz oder gerade wegen seiner unverkennbar westlichen Herkunft wurde das Motiv auch vom byzantinischen Adel verwendet und findet sich sogar auf dem Siegelring eines gewissen *sebastos vestiariou* (Ehrwürdiger des Schatzhauses), einem Beamten, der im 14. Jahrhundert am byzantinischen Hof tätig war.¹⁸

Obwohl das Motiv des steigenden Löwen mit großer Wahrscheinlichkeit vom Westen übernommen worden ist, lassen sich in den aufgezeigten byzantinischen Symbolen Macht- und Prestigeansprüche nur in sehr allgemeiner Weise nachvollziehen. Die byzantinische Symbolik ist zwar vergleichbar mit westeuropäisch-heraldischen Bildinhalten, es fehlt aber jeder Hinweis auf eine systematische Anwendung. Nichts deutet darauf hin, dass die Symbole von einem Herrscher verliehen wurden oder gar nach Person oder Familie kodifiziert waren.

Die Untersuchung byzantinischer Heraldik hat sich bislang hauptsächlich auf zwei Motive konzentriert: den Adler, entweder mit einem oder zwei Köpfen, und das Kreuz mit vier Betas.¹⁹ Letzteres erscheint auf Münzen ab der Zeit Theodors II. Laskaris (1254–58) und später auf den Mauern des Tekfur Saray-Palastes in Konstantinopel sowie auf Karten und Bannern.²⁰ Der dem Pseudo-Kodinos (ca. 1347–68) zugeschriebene ‚Tractatus de officiis‘ erwähnt das Kreuz mit vier Betas als „das übliche kaiserliche

16 Abbildungen vgl. *Anthony Cutler/John Nesbitt, L'arte bizantina e il suo pubblico*. Turin 1986, 349.

17 *Alexander Van Millingen, Byzantine Constantinople. The Walls of the City and Adjoining Historical Sites*. London 1899, 189.

18 Zum Siegelring, der im Meer bei Monemvasia gefunden wurde, vgl. den Katalogbeitrag von *Evi Katsara* in: Anna Abramea (Hrsg.), *The City of Mystras. Exhibition, Mystras August 2001–January 2002*. (Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium, o. Bd. Nr.) Athen 2001, 162f.

19 *Aleksandar V. Solovjev, Les emblems héraldiques de Byzance et les Slaves*, in: *Seminarium Kondakovianum* 7, 1935, 119–164. Jüngst auch *Pascal Androudis, Origin et symbolique de l'aigle bicéphale des Turcs seldjoukides et artuqides de l'Asie Mineure*, in: *Byzantiaka* 19, 1999, 311–345; *Andrea Babuin, Standards and Insignia of Byzantium*, in: *Byzantion* 71, 2001, 5–59, bes. 36–38.

20 *Van Millingen, Byzantine Constantinople* (wie Anm. 17), Abb. auf Seite 112.

flamoulon, also das Kreuz mit Zündbolzen“.²¹ Dies legt nahe, dass die Bs eher Symbole als Buchstaben repräsentieren. In der Forschung wurde vorgeschlagen, dass die Bs Abkürzungen für Variationen des Wortes *basileus* sein könnten. Die westlichen Zeitgenossen fassten das B jedenfalls als kaiserliches Symbol auf, denn bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts erscheint das Beta-Kreuz im Wijnbergen-Wappenbuch (ca. 1265–70) als das Wappen des byzantinischen Kaisers, des *roi de pariologre*.²² Allerdings scheint auch dieses Symbol eine recht allgemeine Bedeutung gehabt zu haben und wurde wahrscheinlich mit dem Kaiserreich oder der Stadt Konstantinopel assoziiert. Meines Wissens taucht es jedenfalls nie auf persönlichen Schmuckgegenständen auf, was bei einer familiären oder persönlichen Konnotation zu erwarten wäre. Bemerkenswert ist auch, dass der doppelköpfige Adler nicht auf byzantinischen Münzen abgebildet wurde, im Gegensatz zu anderen Symbolen wie Beta-Kreuz, Monogramm der Palaiologenfamilie und weiteren noch zu besprechenden Symbolen.

Das Motiv des Adlers mit einem oder zwei Köpfen ist besonders problematisch. In beiden Versionen erscheint es seit dem späten 12. Jahrhundert als Bauschmuck auf Gebäuden, die von der kaiserlichen Familie errichtet wurden. Als Beispiel sei hier der einköpfige Adler auf der um 1152 vom Sebastokrator Isaakios Komnenos errichteten Theotokos Kosmosoteira bei Pherrai genannt.²³ Auch im weiteren Verlauf der Palaiologenzeit bleibt der doppelköpfige Adler ein häufig verwendetes Motiv, wie unter anderem die bekannte Platte aus der Metropolis von Mistra verdeutlicht.²⁴ Das Wijnbergen-Wappenbuch schreibt das Motiv sogar dem König von Alexandria zu, also einem Mamluken.²⁵ Interessanterweise erscheint der doppelköpfige Adler auf Zeremonialgewändern im Umfeld des Kaisers, aber niemals auf den kaiserlichen Gewändern selbst.²⁶ Der Kaiser ist in der Regel durch seine aufwendigen, juwelenbesetzten Regalia gekennzeichnet, wie etwa in dem berühmten Chrysobull für das Athos-Kloster Dionysiou von 1374, wo Alexius II. von Trapezunt ein purpurnes Gewand und Juwelen trägt, während die Kleidung seiner Gemahlin Theodora mit doppelköpfigen Adlern dekoriert ist.²⁷ In einem anderen Manuskript sind Manuel II. und sein Thronfolger ähnlich ge-

21 Pseudo-Kodinos, *De officiis. Traité des offices*. Ed. Jean Verpeaux. (Le monde byzantin, Bd. 1.) Paris 1966, 167, Zeile 17–23.

22 Dan Cernovodeanu, Contributions à l'étude de l'héraldique Byzantine et postbyzantine, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32, 2, 1982, 409–422; bes. 415 und Nr. 25; vgl. auch die Abb. Nr. 1274 auf der Heraldik-homepage von Prof. Brian Timms: <http://perso.numericable.fr/briantimms2/wijnbergen/wnois.htm> (Stand: 28.7.2008).

23 *Orlandos, Prosthekai* (wie Anm. 9), Abb. 3.

24 Steven Runciman, *Mistra. Byzantine Capital of the Peloponnese*. London 1980, Titelbild.

25 Abb. Nr. 1298 auf der Heraldik-homepage von Prof. Brian Timms: <http://perso.numericable.fr/briantimms2/wijnbergen/wnois.htm> (Stand: 16.7.2008)

26 George Stričević, The Double-Headed Eagle. An Imperial Emblem? in: Abstracts of Papers, Annual Byzantine Studies Conference 5, 1979, 39f..

27 Cutler/Nesbitt, *L'arte bizantina* (wie Anm. 16), 282.

kleidet, während die Kleidung anderer Familienmitglieder mit Adlern verziert ist.²⁸ Da das Bild Teil eines Manuskripts war, das als Geschenk an die königliche Abtei von St. Denis in Paris weitergegeben wurde, war es wohl für ein westliches Publikum gefertigt worden. Eine ähnliche Differenzierung dekorativer Attribute findet sich auch in Bulgarien: Im Evangelium des Zaren Ivan Alexander trägt der Herrscher ein juwelenbesetztes Gewand, während die Kleidung seines Schwiegersohnes, des Despoten Konstantin, ein Muster aus doppelköpfigen Adlern aufweist.²⁹

Gelegentlich findet sich auch ein Suppedion oder Kissen zu Füßen des Kaisers, auf dem ein Adler dargestellt ist, wie etwa in den Portraits Michaels VIII. (mit einzelköpfigem Adler) und Andronikos' II. (mit doppelköpfigem Adler).³⁰ Manchmal zierte der Adler sogar die kaiserlichen Schuhe, wie im Falle der Stiefel, die Manuel I. laut der Beschreibung eines Turniers getragen haben soll.³¹ Unmittelbar nach dem Fall von Konstantinopel soll der Leichnam des letzten Kaisers, Konstantin XI., anhand seiner purpurnen Schuhe identifiziert worden sein, welche ebenfalls mit goldenen, doppelköpfigen Adlern dekoriert waren.³² Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass der Adler als ein generelles Symbol des Reiches oder vielleicht des Herrschaftsanspruches verstanden werden sollte – ein allgemeines Machtsymbol also und nicht ein Symbol einer einzelnen Person oder Familie.

Genau wie das Beta-Kreuz wurde der doppelköpfige Adler aber im Westen auch derart missverstanden, dass man dem Motiv heraldische Wertigkeit verlieh. Die Töchter des lateinischen Kaisers Balduin I. (1204–1205) scheinen es jedenfalls als solches übernommen zu haben, und mit der Heirat von Balduins Tochter Johanna mit Thomas II. von Savoyen im Jahre 1237 wurde der doppelköpfige Adler in das Wappen von Savoyen aufgenommen.³³

Inschriften auf Monumenten der Gattelusi-Familie – genuesische Freibeuter, die mit den Palaiologen durch Heirat verbunden waren – zeigen nicht nur den doppelköpfigen Adler und das Beta-Kreuz neben ihrem eigenen Wappenmuster sondern auch den ge-

28 John Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*. London 1997, 422 und Abb. 266.

29 Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 56f., Nr. 27.

30 Stričević, *Double-Headed Eagle* (wie Anm. 26), unternimmt den Versuch, das *suppedion* mit dem Schild, der für die rituelle Erhöhung des Kaisers verwendet wurde, in Verbindung zu bringen. Zu Andronikos II., vgl. *To Byzantio os Oikoumene*. Exhibition, Byzantine and Christian Museum, Athen, Oktober 2001–Januar 2002. Athen 2001, Nr. 53. Ähnlichkeit damit hat auch eine Darstellung Johannes VI.; Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power* (wie Anm. 29), Abb. 1.5, 1.11.

31 Maguire/Jones, *Description of the Jousts* (wie Anm. 6).

32 Georgios Phrantzes, *Chronica de ultimis orientalis imperii temporibus*. Ingolstadt 1604, 428–432; Donald M. Nicol, *The Immortal Emperor. The Life and Legend of Constantine Palaiologos, Last Emperor of the Romans*. Cambridge 1992, 86.

33 Cernovodeanu, *Contributions à l'étude de l'héraldique Byzantine* (wie Anm. 22), 413; Giuseppe Gerola, *L'aquila bizantina e l'aquila imperiale a due teste*, in: Felix Ravenna, N. S. 4, 43, 1934, 7–36, hier 24.

krönten Adler (eventuell das Symbol der Doria-Familie) und das Monogramm der Familie der Palaiologen. Auf einer Platte von Samothrake (Abb. 2) war sogar die gesamte Basis mit einer Auswahl an Symbolen bedeckt. Obwohl die ausführliche Inschrift nur in Griechisch geschrieben ist – im Gegensatz zu jenen Gattelusi Inschriften, die sowohl griechische als auch lateinische Abschnitte aufweisen – handelt es sich dennoch um ein wahrhaft bilinguales Monument mit einem Bildschmuck, der sich von zwei sehr verschiedenen Gruppen herleitet und auch von beiden gelesen werden konnte. Ähnlich kombinierte Emblemata kennen wir auch von den Gattelusi-Monumenten aus Ainos, Phokaia und Mytilene.³⁴ Im Vergleich mit ihren eigenen Familienemblemata haben die Genuesen diese sich zueigen gemachten Bildmotive wohl als Träger einer heraldischen Botschaft uminterpretiert. Da die Gattelusi einen vom byzantinischen Reich unabhängigen Machtanspruch hatten, fassten sie die byzantinischen Bilder als Familien- und nicht als Reichssymbole auf. Tatsächlich dürfte die häufige Missinterpretation dieser Symbole – sowohl im Mittelalter als auch in der modernen Wissenschaft – das Ergebnis einer vornehmlichen Betrachtung durch die Linse des westlichen Mittelalters sein.



Abb. 2: Samothrake, Marmorplatte mit Symbolen der Palaiologen und Gattelusi (14. Jahrhundert) (Foto: R. Ousterhout)

In einer aktuellen Untersuchung zu kaiserlichen Insignien stellt A. Babuin fest, dass es keinen ikonographischen Nachweis für den Gebrauch des zweiköpfigen Adlers als das offizielle Emblem des Byzantinischen Staates gebe.³⁵ Doch der doppelköpfige Adler war zweifellos weit verbreitet auf dem Balkan, in Europa und Russland und wird heute noch von der griechisch-orthodoxen Kirche und sogar von einigen griechischen Fußballmannschaften verwendet. Für letztere vermute ich allerdings eher eine Assoziation mit Konstantinopel als mit Kaiserreich, Familie oder Dynastie.

Im Laufe der letzten Jahrhunderte ihres Bestehens benutzte die byzantinische Elite zahlreiche andere Symbole nicht-westlicher Herkunft. Es ist jedoch auch in diesen Fällen praktisch unmöglich, die Bilder mit einer bestimmten Person oder einer Familie in

34 *Frederick William Hasluck*, *Monuments of the Gattelusi*, in: *Annual of the British School at Athens* 15, 1908–1909, 248–269.

35 *Babuin*, *Standards and Insignia* (wie Anm. 19), 38.

Verbindung zu bringen. Generelle Assoziationen mit dem Kaiserhaus waren jedoch sehr wohl Teil der Bildaussage byzantinischer Machtsymbolik. Dazu gehört etwa ein Spielbrettmuster, bestehend aus vier ineinander verstrickten Leisten, das auf einer Münze des Johannes Doukas Vatatzes (1221–54) nachweisbar ist (Abb. 3). Der Gebrauch dieses Musters setzte sich auch während der Dynastie der Palaiologen fort.³⁶ In einem Manuskript einer palaiologischen Prinzessin aus dem Ende des 13. Jahrhunderts steht das Motiv sogar an analoger Stelle zu einem auf der gegenüberliegenden Seite platzierten Familienmonogramm.³⁷ Eine Archivolte aus Konstantinopel, wahrscheinlich von einem Grabmonument, zeigt das Motiv dann als Rahmung eines palaiologischen Monogramms, in doppelter Ausführung und innerhalb eines kranz-ähnlichen Tondos.³⁸ Eine ähnliche Kombination aus Spielbrett-Symbol und Monogramm findet sich auf einer Grabplatte in Mistra, wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert. Das Monogramm im Zentrum des Tondos ist hier jedoch jenes der Kantakouzenos-Familie, die zu den Rivalen der Palaiologen gehörte (Abb. 4).³⁹ Palaiologische Monogramme und das Spielbrett-Symbol besetzen die Ecken. Es ist verlockend, das Spielbrett-Muster als eine Variante des palaiologischen Monogramms aufzufassen oder vielleicht als ein rotiertes Pi, doch dem widerspricht, dass dieses Symbol schon viel früher von mindestens drei kaiserlichen Familien verwendet wurde.⁴⁰

Eine ganze Reihe anderer Motive konnte in Verbindung mit dem Spielbrett-Muster verwendet werden. Auf einer Platte oberhalb der Weihinschrift eines frühpalaiologischen

Marmorgrabes im Konstantin-Lips-Kloster in Konstantinopel, möglicherweise des Grabes der Kaiserwitwe und Klostergründerin, finden sich Insignien aus verschränkten



Abb. 3: Münze des Johannes Doukas Vatatzes (1221–54) (Dumbarton Oaks Collection, Washington DC)

-
- 36 Philip Grierson, *Byzantine Coins*. London/Berkeley/Los Angeles 1982, Nr. 1175, 1449, 1451.
- 37 Gary Vikan, Review of Hugo Buchthal and Hans Belting, Patronage in Thirteenth-century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy, in: *Art Bulletin* 63, 2, 1981, 325–328, hier 326.
- 38 Cyril Mango/Ernest J. W. Hawkins, Additional Finds at Fenari Isa Camii, in: *Dumbarton Oaks Papers* 22, 1968, 177–184, hier 181, Nr. 15.
- 39 Vgl. den Katalogbeitrag von *Aimilia Bakourou* in: Anna Abramea (Hrsg.), *The City of Mystras. Exhibition, Athen, Thessaloniki, Mystra, August 2001–January 2002*. (Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium, o. Bd. Nr.) Athen 2001, 180–182.
- 40 Es erscheint sogar auf der Kleidung eines gut gekleideten, unidentifizierten Heiligen in der Chorkirche; Abbildungen vgl. *Paul A. Underwood*, *The Kariye Djami*. 4 Bde. New York 1966–1975, Bd. 2, Taf. 312.

Cs alternierend mit Monogrammen und heraldischen Tieren (Abb. 5).⁴¹ Dieselben Zeichen erscheinen auch auf einer Reihe spätbyzantinischer Ohrringe aus Mistra, auf denen diese mit palaiologischen Monogrammen alternieren.⁴² Als Vergleich bieten sich mehrere Goldapplikationen aus Mistra an, welche steigende Löwen, doppelköpfige Adler, Kreuz-Motiv und Palaiologos-Monogramm zeigen.⁴³ Dieselben Insignien wie auf dem Lips-Grab sind auch auf einem um 1428 entstandenen Ring von Konstantin XI. und Theodora zu beobachten, wo das Motiv von einer kreisförmigen Inschrift gerahmt wird.⁴⁴ In einer Szene zur Illustration des Akathistos Hymnos aus Dečani tauchen dieselben Insignien auf einem Tuch unterhalb einer Ikone der Jungfrau auf. Sowohl Ikonenprozession als auch Hymnus stehen hier eindeutig mit dem Kaiser und Konstantinopel in Verbindung.⁴⁵ Das Symbol erscheint aber auch auf einem Epitrachelion in Athen, wo es mit einer Art Kreuz-Swastika und einer fleur-de-lis kombiniert ist, obwohl es sich in diesem Fall wahrscheinlich um eine nachbyzantinische Verwendung eines Motivs handelt, das mit kaiserlicher Autorität assoziiert wurde.⁴⁶ Kreuz-Swastikas finden sich jeden-



Abb. 4: Mistra, Grabplatte (wahrscheinlich 14. Jahrhundert) mit Monogramm der Kantakouzenos-Familie; Detail (Zeichnung: R. Ousterhout)

41 *Mango/Hawkins*, *Additional Finds* (wie Anm. 38), 181 und Abb. A.

42 Vgl. die Katalogbeiträge von *Angelia Mexia* in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 47, und Taf. 18, mit dem Versuch, dieses mit dem Beta-Kreuz in Verbindung zu bringen; *Dies.* in: Anna Abracea (Hrsg.), *The City of Mystras*. Exhibition, Athen, Thessaloniki, Mystra, August 2001–January 2002. (*Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium*, o. Bd. Nr.) Athen 2001, 166f..

43 Vgl. Katalogbeitrag von *Paraskévė Kalamara* in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 47, Taf. 19.

44 Zum Ring, der jetzt in der Kannelopolous-Sammlung in Athen aufbewahrt wird, vgl. den Katalogbeitrag von *Nicoletta Saraga* in: *To Byzantio os Oikoumene*. Exhibition, Byzantine and Christian Museum, Athen, Oktober 2001–Januar 2002. Athen 2001, 123.

45 *Branislav Todić*, *Traditions et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: *Vojislav J. Djurić* (Hrsg.), *Dečani et l'art byzantin au milieu du XI^e siècle*. Belgrad 1989, Abb. 5. Wie unten vermerkt, ist dasselbe Bildmotiv im Makov-Kloster mit doppelköpfigen Adlern verziert.

46 *Gabriel Millet*, *Broderies religieuses de style byzantin*. Paris 1947, Taf. 51. Für Anregungen zu diesem Thema möchte ich Warren Woodfin herzlich danken.

falls im 14. Jahrhundert auch auf der Fassade der Profitis-Elias-Kirche in Thessaloniki. An dieser Kirche, die wahrscheinlich auf eine kaiserliche Gründung zurückgeht, steht die Kreuz-Swastika an einer Stelle, an der man eher das Monogramm des Kirchengründers erwarten würde.⁴⁷

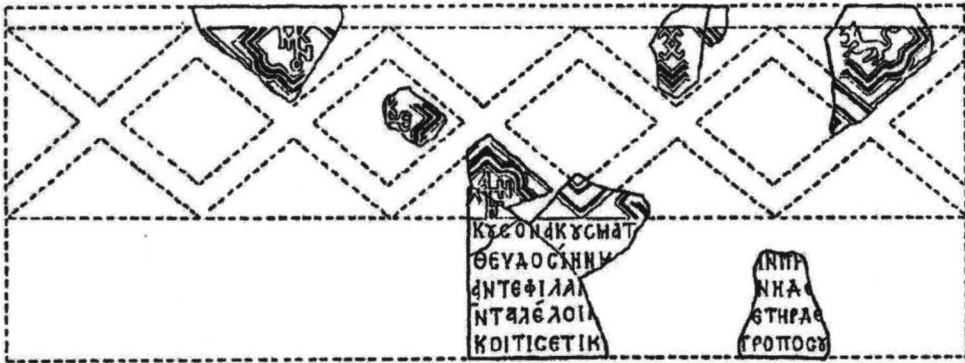


Abb. 5: Konstantinopel, Konstantin-Lips-Kloster, Marmorgrab (spätes 13. oder frühes 14. Jahrhundert) (Mango/Hawkins, *Additional Finds* [wie Anm. 38], Abb. A)

Alle diese Motive – Spielbrett-Symbol, verschränktes C und Kreuz-Swastika – erscheinen gemeinsam auf einem Epitaph der Moldawischen Prinzessin Mara Mangop aus dem Jahr 1476. In Kombination mit einem Palaiologen-Monogramm befinden sich die drei Motive in einem dekorativen Bogen, der den Kopf der Verstorbenen rahmt. Tondi in den Ecken eines Tuches enthalten doppelköpfige Adler und zusätzliche Monogramme der Palaiologen- und Asanes-Familien (Abb. 6).⁴⁸ Gary Vikan interpretierte diese Motive einst als „Embleme von Macht und göttlichem Schutz“.⁴⁹ Auch wenn dies zweifellos korrekt ist, halte ich diese Erklärung nicht für weitreichend genug, da dabei unerklärt bleibt, warum derartige Motive in enger Verbindung mit oder sogar anstelle von Monogrammen und Monogramm-Tondi verwendet wurden.

Die Kreuz-Swastika erscheint auch an prominenter Stelle auf den Mauern zweier Festungen in der Nähe von Konstantinopel. In Eskihisar, einer spätbyzantinischen Burg in der Nähe von Gebze am Marmarameer, weist eine Palasmauer eine Variation des Palaiologen-Monogrammes auf – gemeinsam mit einer Kreuz-Swastika und einem

47 *Thanasis Papazotos*, The Identification of the Church of ‚Profitis Elias‘ in Thessaloniki, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45, 1991, 121–128. Ein Gründer-Monogramm an analoger Stelle erscheint auf der Westfassade der Apostelkirche in Thessaloniki aus dem frühen 14. Jahrhundert.

48 *Anca Paunescu* in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 59 u. Taf. 29; *Millet*, *Broderies* (wie Anm. 46), Taf. 162.

49 *Vikan*, *Rezension* (wie Anm. 37), 326.

dreieckigen Schildmuster, dessen Dekor zerstört ist.⁵⁰ Die Yoros-Burg am Bosphorus zeigt die Kreuz-Swastika neben einem Herzmuster (das ich an anderer Stelle behandelt habe) und in Kombination mit einer unleserlichen Inschrift und einem dreieckigen Schild, dessen gemusterte Oberfläche ebenfalls fast gänzlich verloren ist.⁵¹ Die Symbole der Yoros-Burg sind an einer inneren Mauer angebracht, die den mittleren vom obe-



Abb. 6: Epitaph der Moldawischen Prinzessin Mara Mangop (1476); Detail (Zeichnung: R. Ousterhout)

ren Hof trennte. Während die Festung im 12. Jahrhundert errichtet wurde, handelt es sich bei dieser Mauer wohl um eine spätbyzantinische Erweiterung. Bemerkenswert ist, dass die Bildmotive beider Festungen auf die Innenhöfe ausgerichtet sind und sich da-

50 Clive Foss, *Survey of Medieval Castles in Anatolia*. 2 Bde. Oxford 1985–1996. Bd. 2: Nicomedia. (British Institute of Archaeology at Ankara Monograph, Bd. 21.) Oxford 1996, behandelt auch die Festung Eskihisar.

51 Semavi Eyice, *Bizans Devrinde Boğaziçi*. (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, Bd. 2236, *Türkiye’de ortaçağ sanatı araştırmaları*, Bd. 2236.) İstanbul 1976, 72–92, Abb. 115–116; Ousterhout, *Byzantine Heart* (wie Anm. 2), 36–44.

her an ein byzantinisches Publikum richteten. Ein Zusammenhang zwischen diesen Symbolen und der sozialen Hierarchie innerhalb der Festung scheint daher möglich.

Ein anderes Motiv mit einem ähnlich diffusen Sinngehalt ist die fleur-de-lis, welche auf Münzen des 13. und 14. Jahrhunderts auftaucht. Auf den Münzen Theodors II. (1254–58) etwa erscheint die fleur-de-lis neben dem Hl. Tryphonos von Nicäa, wobei die Lilie hier wohl eher ein Attribut des Heiligen sein dürfte als eine Anspielung auf die französische Königsfamilie.⁵² Dennoch, sie findet sich auch in einer Reihe von nicht-tryphonischen Zusammenhängen, wie etwa auf Münzen Michaels VIII. Palaiologos (Abb. 7) oder auf der Kirche des Hl. Johannes Aliturgetos bei Nesebar, wo sie mit mehreren anderen Symbolen kombiniert ist, etwa mit einem aufwendigen Kreuz und einem Herz.⁵³ An der Peribleptos in Mistra erscheint die fleur-de-lis entweder als isoliertes Zeichen oder gruppiert um das Kirchenmonogramm und in Kombination mit einem steigenden Löwen.⁵⁴ Westliche Einflüsse wären in diesem Falle durch die Patronin Isabella von Lusignan möglich, eine westliche Prinzessin und Gemahlin des Despoten Manuel Kantakouzenos (1348–80). Allerdings entspricht die hier isoliert dargestellte fleur-de-lis eher dem Typus auf den byzantinischen Münzen als der französischen Version. Ungewöhnlich bleibt jedoch die Kombination von Monogramm-Tondo und heraldischen Bildzeichen, die hier nicht zur Glorifizierung einer bestimmten Person, sondern des Klosters dienen.

Ein wahrer Fundus heraldischer Motive dekorierte auch die Gewänder der in den Grabportraits im Chora-Kloster von Konstantinopel dargestellten Aristokraten. Eines der Gräber, welches mit Eirene Raoulina Palaiologina (gest. 1332) in Verbindung gebracht wird, zeigt die Verstorbene und ihre Familie in prächtigen Gewändern. Diese sind mit Rund-Monogrammen versehen, welche wiederum mit fleurs-de-lis, Adlern, Löwen, Schilden, Kronen und Herzen kombiniert sind.⁵⁵ Obwohl diese Zeichen wohl die Bedeutung von Macht und Prestige besaßen, hatte sicherlich keines jene ,con-

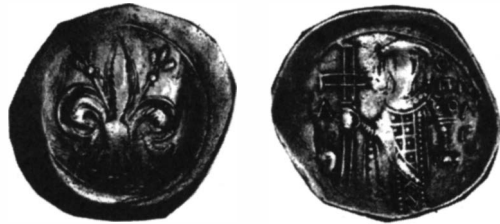


Abb. 7: Münze Michaels VIII. Palaiologos (1259-82) mit fleur-de-lis (Dumbarton Oaks Collection, Washington DC)

52 Grierson, *Byzantine Coins* (wie Anm. 36), Nr. 1184, 1191.

53 Grierson, *Byzantine Coins* (wie Anm. 36), Nr. 1383; Ousterhout, *Byzantine Heart* (wie Anm. 2), 38f., Abb. 6–7.

54 Anna Abramea (Hrsg.), *The City of Mystras. Exhibition, Athen, Thessaloniki, Mystra, August 2001–January 2002*. (*Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium*, o. Bd. Nr.) Athen 2001, Abb. 174–175. Die isolierte fleur-de-lis ist jener auf der Münze Michaels VIII. erstaunlich ähnlich.

55 Underwood, Kariye Djami (wie Anm. 40), Bd. 1, 280–288; Bd. 3, Taf. 450–451.

spicuous distinctiveness', die für die westeuropäische Heraldik charakteristisch ist. In byzantinischem Gebrauch waren derartige Zeichen fast immer zweitrangig, da sie lediglich ein Portrait, eine Inschrift (wie auf Münzen üblich) oder ein Monogramm begleiteten. Erst letztere legen den spezifischen Bedeutungsgehalt des Bildes fest. In der Regel finden sich heraldische Zeichen deshalb immer in Kombination mit einem oder mehreren Monogrammen.

Es ist also erst die Verwendung des Monogramms, die den Byzantinern eine Heraldik im westlichen Sinne eröffnete. Monogramme finden sich denn auch an prominenter Stelle auf byzantinischen Münzen, Siegeln, Kleidung und persönlichen Schmuckgegenständen, aber auch in Architektur und Bildkunst. Auf byzantinischen Münzen ist das Monogramm der Palaiologenfamilie vergleichbar mit den eben besprochenen Bildzeichen. So wie man im Westen Wappen aus mehreren Stammwappen zusammensetzte, um Familienbeziehungen darzustellen, so wurden im Osten byzantinische Monogramme miteinander verbunden. Zum Beispiel identifiziert eine Kombination von Assan-, Raoul- und Palaiologenmonogrammen den Hauptinhaber des Grabes E in der Chora-Kirche als Eirene Raoulina Palaiologina, die Tochter Michaels VIII. (Abb. 8). Die Familienverbindungen sind hier im wahrsten Sinne des Wortes buchstabiert.⁵⁶

Im Unterschied zum heraldischen Code des Westens, der sich aus Bildzeichen oder dekorativen Mustern zusammensetzte, stützten sich byzantinische Erkennungsmerkmale also auf das geschriebene Wort. Eine derartige Demonstration von Bildung könnte durchaus ein direkter Hinweis auf den sozialen Status der byzantinischen Aristokratie gewesen sein. Man denke nur an die vielen auf den ersten Blick überflüssig erscheinenden Inschriften, die in sämtlichen byzantinischen Kunstgattungen zu finden sind. Gerade in einem säkularen Kontext vermittelte das geschriebene Wort wohl auch Autorität, ähnlich wie dies in Ikoneninschriften der Fall ist. Oftmals erweitern zusätzliche Symbole die Bedeutung von Monogrammen oder stehen sogar an deren Stelle. Entscheidend ist jedoch, dass es nie zu einer Kodifikation dieser zusätzlichen Bildzeichen kam. Auch wenn diese durchaus Unterscheidungsmerkmale waren, so erreichten sie nie die Spezifität von Monogrammen. Die Tatsache, dass Monogramme in ähnlicher Weise wie westliche Heraldik (und während der Palaiologenzeit möglicherweise in Antwort darauf) verwendet wurden, mag erklären, warum diese in spätbyzantinischer Zeit so oft von heraldischen Motiven begleitet waren. In Kombination mit Bildzeichen erreichten byzantinische Monogramme schließlich jenen spezifischen Erkennungsgehalt westlicher Heraldik.

In mehreren Arbeiten hat Scott Redford jüngst unsere Vorstellung von Heraldik im Osten entscheidend erweitert und auf den Gebrauch symbolischer Bilder als Ausdruck von sozialem Status unter den Seldschuken und Mamluken hingewiesen.⁵⁷ Redford

56 *Underwood*, Kariye Djami (wie Anm. 40), Bd. 1, 284–286; Bd. 3, Taf. 541.

57 *Scott Redford*, *The Islamic Influence on Heraldic Symbols in Byzantium*, in: *Abstracts of Papers, Annual Byzantine Studies Conference 29, 2003*, 26f.; *Ders.*, *Byzantium and the Islamic World, 1261–1557*, in: *Helen Evans (Hrsg.), Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New

sieht im Zusammentreffen der Kreuzfahrer mit den ritterlichen Praktiken ihrer islamischen Feinde ein entscheidendes Moment in der Entwicklung europäischer Heraldik. Laut Redford wurde diese symbolische bzw. emblematische Sprache der Macht mit Beginn des 12. Jahrhunderts als Folge der Kreuzzüge an Westeuropa weitergegeben, wo sie in ein genealogisches System umgeformt wurde, das wir als Heraldik kennen.⁵⁸ Gleichzeitig betont Redford aber auch, dass der Gebrauch von Insignien in der islamischen Welt am ehesten mit jenem in Byzanz vergleichbar ist. Außerdem stehe außer Zweifel, dass Byzanz in den umfassenden Kulturaustausch des 12. und 13. Jahrhunderts involviert war. Unser Verständnis byzantinischer Praktiken lässt sich daher eher im Blick auf den Osten als auf den Westen erweitern.

Zahlreiche von den Seldschuken verwendete emblematische Bilder waren den Byzantinern geläufig. Schon lange bekannt ist das Beispiel des doppelköpfigen Adlers, der in beinahe identischen Situationen sowohl im Seldschukenreich als auch in Byzanz auftaucht, wenn auch der Ursprung des Symbols unklar bleibt. In der Kunst der Seldschuken war der doppelköpfige Adler jedenfalls das persönliche Emblem von Ala al-Din Kai-Qubadh und vielleicht auch das Wappenzeichen der Stadt Diyarbakir, obwohl das Motiv eindeutig älter ist.⁵⁹ Möglicherweise in Ableitung von Darstellungen auf Textilien finden sich die ersten Beispiele des Doppeladlers in Stein um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf Monumenten in Konya und Erzurum und auf den glasierten Ziegeln der Paläste von Alanya und Kubadabad.⁶⁰ Unter den von Red-

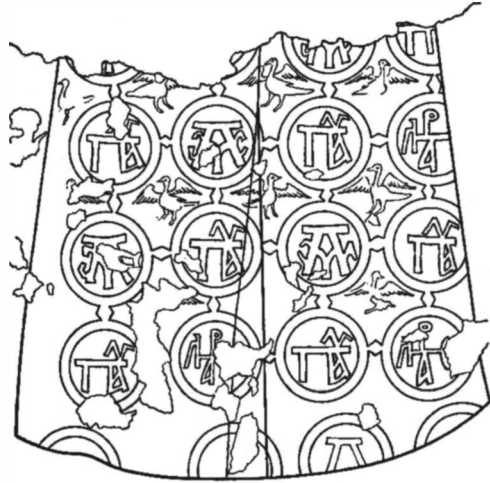


Abb. 8: Konstantinopel, Chora-Kloster, Grab der Eirene Raoulina Palaiologina (gest. 1332); Detail (*Underwood, Kariye Djami* [wie Anm. 40], Bd. 3, Taf. 450)

York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 388–396; *Ders.*, A Grammar of Rum Seljuk Ornament, in: *Mesogeios* 25–26, 2005, 283–310.

58 *Redford*, *Grammar* (wie Anm. 57), 288.

59 *Redford*, *Grammar* (wie Anm. 57), 291; auch *Evans* (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power* (wie Anm. 29), 395, Nr. 243; ein früheres Beispiel für das Auftauchen des Bildes in der bulgarischen Kunst von Stara Zagora findet sich in: *Helen Evans/William Wixom* (Hrsg.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261*. Exhibition, Metropolitan Museum of Art, New York, 11.3.–6.7.1997. New York 1997, 326f. und Nr. 220B.

60 Für weitere Beispiele und zusätzliche Bibliographie vgl. *Evans* (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power* (wie Anm. 29), 397.

ford angeführten Beispielen ist auch ein Symbol, das sich aus drei in einen dreieckigen Rahmen eingeschriebenen Bällen zusammensetzt. Das Zeichen, welches häufige Verwendung auf frühosmanischer Kleidung fand, signalisierte innerhalb der islamischen Welt eindeutig eine Art Herrschaftsanspruch. Ruy Gonzales de Clavijo (ca. 1404) vermerkte, dass dies das spezielle Wappenzeichen des Tamerlan von Samarkand war.⁶¹ Im 13. Jahrhundert findet das Motiv – möglicher Weise über direkte Verbindungen zwischen Mongolen und Kreuzfahrern – Eingang in die Ikonenmalerei der Levante und vielleicht darüber hinaus in die Manuskriptmalerei Westeuropas.⁶² Dasselbe Muster erscheint auf dem Balkan auch in prominenter Weise auf einer Reihe königlicher Gewänder der spätbyzantinischen Zeit. Die drei Bälle tauchen aber gelegentlich auch auf byzantinischen Münzen auf, etwa auf einer anonymen Prägung der Laskariden.⁶³

Auch wenn mögliche Verbindungen zwischen byzantinischer und islamischer Symbolik auf den ersten Blick faszinierend erscheinen, glaube ich doch, dass die Einflussnahme keine einseitige war, sondern eher eine Art wechselseitiger Befruchtung. Für Byzantiner waren emblematische Bilder normalerweise mit Schrift kombiniert – oft in der Form von Monogramm-Tondi. Wie Redford bemerkt, sind Alphabete letztendlich graphische Systeme und ihre Kombination mit anderen visuellen Symbolen ist eines der Charakteristika der ostislamischen Welt im Mittelalter und der Rum Seljuk Dynastie als Teil dieser Welt.⁶⁴ Die Verwendung der *tuğra* als ein persönliches und dynastisches Monogramm innerhalb der mittelalterlich-islamischen Staatenwelt geschah parallel zum byzantinischen Gebrauch dieses Symbols. Umgekehrt lässt sich aber auch die Adaptierung von typisch byzantinischen Symbolen innerhalb eines islamischen Kontext feststellen. Redford zeigt dies am Beispiel mehrerer Bilder aus einem Manuskript des frühen 15. Jahrhunderts, das die Hochzeit Mehmeds II. zeigt. Die Braut Sitt Hatun erscheint hier in exotischer Manier auf einer bühnenähnlichen Plattform und auf dem Rücken eines Elefanten sitzend. Der Vorhang im Hintergrund ist mit den von byzantinischen Kaiserinsignien wohl bekannten Spielbrett-Mustern dekoriert, die das Portrait der Prinzessin rahmen. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheint ihr Bruder, der einen Turban trägt und *alla turca* auf dem Boden sitzt, während sein Gewand mit doppel-

61 Redford, *Byzantium and the Islamic World* (wie Anm. 57), 393–395.

62 Jaroslav Folda, *Crusader Artistic Interactions with the Mongols in the Thirteenth Century. Figural Imagery, Weapons, and the Çintamani Design*, in: Colum Hourihane (Hrsg.), *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period. (Index of Christian Art, Occasional Papers, Bd. 9.)* Princeton, NJ 2007, 147–166.

63 Grierson, *Byzantine Coins* (wie Anm. 36), Nr. 1152. Ein Mitglied des Königshauses in der Illustration zum Akathistos-Hymnos im Markov-Kloster trägt dieses Muster auf seiner Kleidung, während das Tuch unterhalb der Jungfrau Maria den doppelköpfigen Adler zeigt. Vgl. dazu *Alexandra Pätzold, Der Akathistos-Hymnos: die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 16.)* Stuttgart 1989, Abb. 113. Dasselbe Detail taucht auch auf einer Robe des Stefan Nemanja in Dečani auf; vgl. *To Byzantio os Oikoumene* (wie Anm. 30), Abb. 47.

64 Redford, *Grammar* (wie Anm. 57), 285.

köpfigen Adlern besetzt ist. Es muss jedoch erwähnt werden, dass sowohl Mehmeds Mutter als auch der Manuskriptmaler byzantinischer Herkunft waren – ein Umstand, der nur allzu gut zu den allseits bekannten kulturellen Mischformen der osmanischen Zeit passt.⁶⁵

Die vielfältigen Verbindungen zu islamischen Bildzeichen stellen die byzantinische Heraldik in einen neuen, breiteren Kontext, dessen ausführliche Behandlung allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Als Tatbestand bleibt, dass Byzanz zwischen Ost und West stand und sowohl in diplomatischer wie kultureller Hinsicht in beide Richtungen gleichzeitig blickte. Einfache Symbole wie das Spielbrettmuster und seine Varianten oder auch das Herz finden Parallelen in seldschukischen Ornamenten. Man darf sich fragen, ob die Byzantiner heute verlorene Stammessymbole aus Anatolien adaptiert haben oder ob sie parallel eine eigene Symbolsprache entwickelt haben.

Klar scheint, dass Westeuropäer den von den Seldschuken verwendeten Symbolen große Bedeutung schenkten. In der illustrierten Kreuzfahrerchronik von Gottfried von Bouillon etwa ist die Armee Saladins mit besonders reich verzierter Kleidung dargestellt. Dasselbe Muster findet sich auch auf den Schilden der Soldaten. Der europäische Illustrator war in diesem Fall wohl etwas kreativ, doch die Kommentare der Kreuzfahrer zeigen deutlich, dass Ayyubiden und Mamluken derartige Motive als aussagekräftig ansahen.⁶⁶ Der berühmte Becher von Baybars ist mit dem Bild eines Löwen verziert, das jenem in byzantinischer und westlicher Bildsprache sehr ähnlich ist.⁶⁷ Derartige islamische Insignien werfen auch die Frage nach der Bedeutung der heraldischen Bilder mit ihren kaiserlichen Anklängen auf dem Fußboden der Pantokrator-Kirche in Konstantinopel aus dem 12. Jahrhundert auf.⁶⁸ Besonders auffallend ist hier die Ähnlichkeit in der frontalen und isolierten Darstellung des Löwenkopfes und sein breites Grinsen.

Es zeigt sich also, dass die Entstehung einer Bildsprache als Ausdruck von Macht und Status letztlich auf die Kreuzzüge und die speziellen Bedingungen im Mittelmeerraum des 12. Jahrhunderts zurückzuführen ist, als Westeuropäer, Byzantiner und Muslime in kulturellen, militärischen und diplomatischen Kontexten aufeinander trafen. Innerhalb bestimmter sozialer Gruppen erhielten diese Zeichen die Bedeutung familiä-

65 *Julian Raby*, *El Gran Turco. Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom*. Diss. phil. Oxford 1980; auch *Çiğdem Kafescioğlu*, *The Ottoman Capital in the Making. The Reconstruction of Constantinople in the Fifteenth Century*. Diss. phil. Cambridge (MA) 1996, demnächst unter dem Titel *Constantinopolis/Istanbul* (im Druck).

66 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 22495, fol. 229: Armee des Saladin, aus dem Roman des Godefroi de Bouillon, 1337.

67 *William Leaf/Sally Purcell*, *Heraldic Symbols. Islamic Insignia and Western Heraldry*. London 1986, 62–64, und Taf. 7.

68 Zum komnenischen Kontext dieses Fußbodens vgl. *Robert Ousterhout*, *Architecture, Art, and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Nevra Necipoğlu* (Hrsg.), *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography, and Everyday Life. Papers from the International Workshop held at Bogaziçi University, Istanbul, 7–10 April 1999*. Leiden 2001, 133–150.

rer oder individueller Identität. Wichtiger noch, sie zeugten von Prestige und Status in einer Machtsprache, die alle kulturellen und sprachlichen Grenzen überschritt. Wie William Tronzo in seiner Untersuchung zum normannischen Hof in Sizilien herausgestrichen hat, neigt eine multilinguale Gesellschaft dazu, das Visuelle oder die Sprache der Bilder zur gemeinsamen Kommunikationsform zu erheben.⁶⁹ In ähnlicher Weise hat Scott Redford die Entwicklung einer Koine in der Kunstsprache des östlichen Mittelmeerraumes betont, welche sowohl für die byzantinische und westeuropäische Elite, aber auch für die verschiedenen muslimischen Höfe leicht verständlich war.⁷⁰ Auf verschiedene Weise konnten Bilder komplexe Botschaften über sprachliche, ethnische oder nationale Grenzen hinweg vermitteln. In der komplexen und wechselhaften politischen Landschaft des östlichen Mittelmeerraumes zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert bestand eine zunehmende Notwendigkeit für eine grenzüberschreitende Bildsprache.

Vor mehreren Jahren habe ich byzantinische Herrenhäuser, islamische Palastarchitektur, venezianische und andere westliche Gebäude in Bezug auf Planung und Fassadenartikulation miteinander verglichen.⁷¹ Mehrstöckige Fassaden mit Kolonnaden sind charakteristisch für Paläste in venezianischem sowie persischem Stil, prägen aber auch die Paläste der Umayyaden und Palaiologen. Im Schnittbereich aller Einflusssphären reflektieren auch die Herrschaftshäuser in Kappadokien dieses Schema. In Anbetracht des Ausmaßes an kulturellem Austausch im Mittelmeergebiet habe ich die These vorgeschlagen, dass innerhalb einer bestimmten Führungsschicht eine Art architektonischer ‚lingua franca‘ entwickelt worden ist. Deren gemeinsame Vorlieben für aufwendiges Hofzeremoniell, Luxusgüter, Textilien und sogar Keramik wurde von der Forschung bereits mehrfach betont.⁷² In ähnlicher Weise scheinen auch prestigeträchtige Kunst- und Architekturformen mit einem quer über das Mittelmeer hinweg wirkenden Wiedererkennungswert gestaltet gewesen zu sein. Sehr wahrscheinlich verliefen Einflüsse dabei in mehr als nur einer Richtung.⁷³ Eher als von Kunstleihen oder Übernahme von Kunstformen sollten wir daher von der Entwicklung einer gemeinsamen Machtsprache innerhalb der mobilen Elite des Mittelmeerraumes sprechen.

69 William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*. Princeton 1997.

70 Redford, *Grammar* (wie Anm. 57), 294.

71 Robert Ousterhout, *The Ecumenical Character of Byzantine Architecture. The View from Cappadocia*, in: Evangelos Chrysos (Hrsg.), *Byzantium as Oecumene*. (National Hellenic Research Foundation, Institute for Byzantine Research, International Symposium, Bd. 16.) Athen 2005, 211–232.

72 Vgl. z. B. Robert Ousterhout/D. Fairchild Ruggles (Hrsg.), *Encounters with Islam: the Medieval Mediterranean Experience*. (Gesta, Bd. 43, 2.) New York 2004; Daniel H. Weiss/Lisa Mahoney (Hrsg.), *France and the Holy Land. Frankish Culture at the End of the Crusades*. Baltimore 2004.

73 Diesen Punkt betont auch Scott Redford, *Landscape and the State in Medieval Anatolia. Seljuk Gardens and Pavilions of Alanya, Turkey*. Oxford 2000, 87–90.

Genau diesen Entwicklungsprozess können wir auch in einer komplexer werdenden Bildsprache, in Symbolik sowie Insignien beobachten. In der westlichen Welt führte dies zu dem gemeinhin als Heraldik bezeichneten Phänomen. Wo genau diese gemeinsame Bildsprache ihren Ursprung nahm, ist letztendlich weniger bedeutend als die Frage, wie diese in einem interkulturellen Kontext Verwendung fand. Auch wenn es nicht ganz zutreffend ist, diese Bildsprache in ihrem byzantinischen oder islamischen Gebrauch als Heraldik zu bezeichnen, fehlt es uns doch an einem besseren Begriff. Es steht jedoch außer Zweifel, dass diese Sprache des Visuellen über nationale und sprachliche Grenzen hinweg verstanden wurde und dass sie sowohl in kulturellen Begegnungen als auch in der Bewusstwerdung von Unterschieden eine Schlüsselrolle einnahm. Die Bildsprache war Teil dessen, was die byzantinische Elite auffällig und unverkennbar machte – sowohl für ihresgleichen als auch für andere.

Feuerprobe, Portraits in Stein. Mittelalterliche Propaganda für Venedigs Reliquien aus Konstantinopel und die Frage nach ihrem Erfolg*

Karin Krause

Bis heute ist der *Tesoro* von San Marco reich an prachtvollen Artefakten aus Byzanz und stellt damit weltweit eine der größten sowie qualitativ bedeutendsten Sammlungen byzantinischer Kunst dar.¹ In Ermangelung plausibler Alternativen sieht die Forschung es als wahrscheinlich an, dass die Mehrzahl dieser Artefakte – liturgische Gefäße, Ikonen und dergleichen – als Beutestücke der Venezianer aus der Zeit der Lateinerherrschaft in Konstantinopel (1204–1261) in die Dogenkirche gelangt sind.² Gemessen an der großen Menge von Kunsterzeugnissen aus Byzanz in San Marco nimmt sich die Zahl der Reliquien gleicher Herkunft bescheiden aus: Nur für eine kleine Handvoll von nicht mehr als fünf Reliquien deklarieren die mittelalterlichen Quellen ausdrücklich eine Herkunft aus Konstantinopel als Teil der venezianischen Beute aus dem Jahre 1204. Diese Reliquien aus Byzanz und die frühe Geschichte ihrer Verehrung im venezianischen Spätmittelalter stehen im Mittelpunkt des folgenden Beitrags.³

Es mutet angesichts der Fülle an Fachliteratur zu San Marco einerseits und der vergleichsweise günstigen mittelalterlichen Quellenlage andererseits beinahe merkwürdig an, dass das Heiltum aus Konstantinopel bislang nur selten im Mittelpunkt von For-

* Die folgende Studie ging aus den laufenden Forschungen für meine Habilitationsschrift hervor, in der viele Aspekte, die im Rahmen eines Aufsatzes lediglich skizziert werden können, ausführlicher behandelt werden. Ich danke den Veranstaltern des Workshops ‚Aspekte interkulturellen Zusammenlebens im Mittelmeerraum des Spätmittelalters‘ sehr herzlich für die Gelegenheit, meine Forschungen dort sowie im vorliegenden Beitrag zur Diskussion stellen zu dürfen.

1 Das wichtigste Referenzwerk ist nach wie vor die monumentale Publikation von *Hans R. Hahnloser* (Hrsg.), *Il tesoro di San Marco*. Bd. 2: *Il tesoro e il museo*. Florenz 1971 (nachfolgend zitiert als *Il tesoro di San Marco*). Damit keinesfalls entbehrlich geworden ist der älteste umfassende Katalog von *Antonio Pasini*, *Il tesoro di San Marco*. Venedig 1886. Zur Geschichte des Schatzes grundlegend *Rodolfo Gallo*, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*. Venedig/Rom 1967.

2 Vgl. z. B. *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 9; *Émile Molinier*, *Le trésor de la Basilique de Saint Marc à Venise*. Venedig 1888, 10, 21, 25, 26, etc.; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), XIII, 3, 15, etc.

3 Auf die Problematik, dass die Dogenkirche nach dem Zeugnis der frühesten Inventare in den Jahrzehnten um 1300 faktisch über mehr Reliquien und Reliquiare byzantinischen Ursprungs verfügte, sei an dieser Stelle lediglich hingewiesen.

schaften gestanden hat. Als die wichtigsten Studien sind zwei ältere Aufsätze von Anatole Frolow (1964/65) und Debra Pincus (1984) zu nennen.⁴ Frolow behandelte eine Vielzahl von im Laufe der Jahrhunderte im Schatz von San Marco nachweisbaren Reliquien und Reliquiaren aus Byzanz und thematisierte überhaupt erstmals grundsätzliche Probleme, die deren Provenienz, Datierung und Rezeption betreffen.⁵ Wie auch der vorliegende Beitrag widmete sich Pincus' Studie konkret denjenigen Reliquien, von denen man bereits im mittelalterlichen Venedig behauptete, sie seien unmittelbar nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer vom Dogen Enrico Dandolo in die Lagunenstadt gesandt worden. Dabei fragte Pincus speziell nach der Signifikanz dieser Reliquien für die politische Propaganda der Dogen nach dem Verlust der venezianischen Vormachtstellung im östlichen Mittelmeerraum 1261.⁶ Während Pincus sich folglich vor allem dafür interessierte, inwieweit man im mittelalterlichen Venedig mit dem Heilium Propaganda betrieb, schlägt der vorliegende Beitrag eine andere Richtung ein: Gefragt wird vor allem nach der Propaganda für diese Reliquien. Man sollte nämlich nicht aus dem Blick verlieren, dass es sich bei ihnen – im Vergleich zu den im 13. Jahrhundert schon längst etablierten und weit über Venedig hinaus bekannten Markusreliquien in der Dogenkirche – um Neankömmlinge handelte. Es wird daher zu rekonstruieren sein, mit welchen Mitteln man sich im spätmittelalterlichen Venedig von offizieller Seite um die Kulte des neu erworbenen Heiltums bemüht zeigte. Dabei ist gleichfalls zu fragen, wie effizient diese Bemühungen waren, was sich folglich auf der Basis der zeitgenössischen Quellen über Wahrnehmung, Akzeptanz und Stellenwert dieser neuen Reliquien und ihrer Kulte sagen lässt. Den zeitlichen Rahmen der Untersuchung bildet das 13. bis 14. Jahrhundert, wobei auch gelegentliche Ausblicke in die frühe Neuzeit sinnvoll sind. Es werden sowohl die der Forschung schon länger bekannt-

4 Anatole Frolow, Notes sur les reliques et les reliquaires byzantins de Saint-Marc de Venise, in: *Deltion tes christianikes archaiologikes hetaireias*, ser. 4, 4, 1964/65, 205–226; Debra Pincus, Christian Relics and the Body Politic. A Thirteenth-century Relief Plaque in the Church of San Marco, in: David Rosand (Hrsg.), *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*. Venedig 1984, 39–57. An neueren Studien, die zumindest einige dieser Reliquien behandeln, seien erwähnt: Michele Donega, I reliquiari del sangue di Cristo del tesoro di San Marco, in: *Arte documento* 11, 1997, 64–71, mit gewissen Ungenauigkeiten bzw. Verwechslungen; Renato Polacco, I reliquiari del sangue di Cristo nel tesoro di San Marco, in: Tiziana Franco/Giovanna Valenzano (Hrsg.), *De lapidibus Sententiae. Scritti di Storia dell'Arte per Giovanni Lorenzoni*. Padua 2002, 307–319. Jüngst waren die venezianischen Reliquien aus der Beute von 1204 Teil einer Studie von Holger A. Klein (Die Heiltümer von Venedig – Die ‚byzantinischen‘ Reliquien der Stadt, in: Gherardo Ortalli, Giorgio Ravegnani, Peter Schreiner (Hrsg.), *Quarta Crociata, Venezia – Bisanzio – Impero Latino*. Venedig 2006, II 798–802). Dieser Beitrag bewegt sich jedoch hinter den Forschungsstand zurück, denn dem Verfasser war offenbar weder der Brief des Dogen Ranieri Zen aus dem Jahre 1265 als die früheste und wichtigste Quelle, noch der maßgebliche Aufsatz von Debra Pincus bekannt. Zudem wird das Reliquienrelief von San Marco falsch verortet („noch heute über dem Eingang zur Schatzkammer“, ebd., 799).

5 Frolow, Notes (wie Anm. 4), passim.

6 Pincus, *Christian Relics* (wie Anm. 4), passim, bes. 39, 44, 46 u. 48.

ten Dokumente erneut gelesen und befragt als auch bislang unberücksichtigt gebliebene Quellen ausgewertet. Die wichtigste Ausgangsbasis für jegliche Beschäftigung mit Reliquienkulten sollte freilich das Heiltum selbst sein. Daher gilt es nachzuvollziehen, um welche Reliquien es sich eigentlich genau bei denjenigen handelte, deren Provenienz aus Konstantinopel man im spätmittelalterlichen Venedig proklamierte, und in welcher Gestalt sie sich zu jener Zeit präsentierten.

Reliquienwerbung im Jahre 1265: Feuerprobe

Am 30. Mai des Jahres 1265 schrieb der venezianische Doge Ranieri Zen an seine Botschafter in Rom mit dem Anliegen, Papst Clemens IV. über ein Reliquienwunder in Kenntnis setzen zu lassen. Dieses soll sich fünfunddreißig Jahre zuvor, am Tag nach Epiphania des Jahres 1230 (nach heute gültigem Kalender 1231⁷), in der Schatzkammer von San Marco ereignet haben.⁸ Das Wunder, von dem Ranieri dem Papst ausführlich berichtet, lässt sich knapp zusammenfassen: Bei dem verheerenden Brand sei der gesamte Schatz von San Marco praktisch restlos vernichtet worden – mit Ausnahme dreier Reliquien, die wunderbarer Weise von den Flammen verschont geblieben seien: eine Kreuzreliquie, eine Ampulle mit dem Heiligen Blut Christi und der Schädel Johannes des Täufers. Wie weiter unten ausgeführt wird, zeigen sich die Schilderungen des Dogen vom mittelalterlichen Brauch der Feuerprobe an Reliquien inspiriert und vor allem von verbreiteten Berichten über solche, die eine ‚Feuerprobe‘ in Gestalt eines Brandes überstanden hatten.

Es war dem Dogen ein Anliegen, dem Papst gegenüber sowohl die zeit- als auch die heilsgeschichtliche Relevanz der drei wunderbaren Reliquien zu betonen: Nachdem sie zuerst von Helena aus Jerusalem nach Konstantinopel gesandt worden seien, habe später, unmittelbar nach der lateinischen Eroberung (1203/04), Christus selbst ihren Transfer von Konstantinopel nach Venedig veranlasst, und zwar, weil er sie dort mit den Reliquien seines Evangelisten Markus habe vereinen wollen.⁹

Die bislang ausführlichste Beschäftigung mit dem Dokument stellt die bereits erwähnte Studie von Debra Pincus dar, in der das Schreiben Ranieris im Licht machtpolitischer Propaganda interpretiert wird. Venedig habe sich, so die ansprechende Theorie von Pincus, vermittels der Reliquien aus Byzanz der Außenwelt als legitime Nachfolgerin Konstantinopels und damit als von Gott erwählte Erbin der von Konstantin be-

7 Es handelt sich um die Jahresangabe 1230 ‚more veneto‘ mit dem 1. März als Jahresbeginn.

8 Der Brief wurde kritisch ediert in Andreae Danduli ducis Venetiarum Chronica per extensum descripta aa. 46–1280 d. C. Ed. Ester Pastorello. Bologna 1938–1958, Documenti, 393f. Alle folgenden Zitate aus dem Brief sind dieser Edition entnommen. Verschiedene spätere Editionen sind aufgeführt bei Polacco, I reliquiari (wie Anm. 4), Anm. 32.

9 (...) *dictae sanctae reliquiae de Jerusalem, per operam Sanctae Helenae, in Constantinopolim fuerant deportatae; et qualiter Dominus noster Jesus Christus ipsas in civitate Venetiae, cum corpore beati Marci, Euangelistae sui uoluit collocari* (...); Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), 393, 30–33.

gründeten christlichen Herrschaft präsentieren wollen.¹⁰ Die vom Dogen skizzierte Geschichte des Reliquientransfers lässt eine solche Deutung durchaus plausibel erscheinen, jedoch muss man sich die Frage stellen, weshalb Ranieri erst 1265, immerhin rund vier Jahre nach dem Verlust von Venedigs lukrativer Stellung in Konstantinopel, eine solche Aussage trifft, und weshalb gerade beim Papst.¹¹ Bevor man mögliche implizite Botschaften des Schreibens diskutiert, sollte das Dokument insgesamt in seinem Wortlaut genauer analysiert werden, um anderen, ausdrücklich formulierten Zielen des Dogen auf die Spur zu kommen. Dies wird nachfolgend versucht.

Der Wert des Textes aus dem Jahre 1265 ist kaum zu unterschätzen, handelt es sich doch bei ihm um den frühesten, der sich auf Reliquien aus Konstantinopel bezieht, noch dazu vergleichsweise ausführlich. So enthält das Schreiben wichtige Informationen zum Aussehen und zur zeitgenössischen Präsentation des Heiltums. Diese Angaben werden durch zwei weitere Quellen ergänzt, welche von der Forschung unerklärlicherweise weitgehend ignoriert worden sind, nämlich die beiden ersten Schatzinventare von San Marco, verfasst in den Jahren 1283 und 1325.¹²

Doch welche drei Reliquien hatte Ranieri eigentlich bei seinem Wunderbericht konkret im Sinn? Gleich zu Beginn des Briefes werden „die heiligen Reliquien, nämlich das Holz des heiligen Kreuzes, eine Ampulle mit dem wahren Blut Christi und der Schädel des seligen Johannes Baptist“¹³ aufgezählt. Weiter unten im Text, nach dem ausführlichen Bericht über die verheerenden Auswirkungen des Feuers und die unerwartete Wiederentdeckung der Reliquien, finden sich dann recht genaue Angaben zu deren physischer Gestalt. Zuerst heißt es zu der Kreuzreliquie und dem Heiligen Blut:

„(...) sie fanden das hochheilige Kreuz vom Holz des Herrn mit geringem Schmuck, gänzlich vom Feuer verschont und, [mit der Suche] fortfahrend, die kristallene Ampulle, in der [ein Teil] vom wahren Blut des Herrn war, mit einem am Hals befestigten Kärtchen, auf dem geschrieben stand ‚Blut des Herrn‘ (...)“.¹⁴

10 Pincus, *Christian Relics* (wie Anm. 4), bes. 46. Vgl. auch *Thomas E. A. Dale*, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000–1300*, in: *DOP* 48, 1994, bes. 87; *Maria Georgopoulou*, *Late Medieval Crete and Venice: an Appropriation of Byzantine Heritage*, in: *The Art Bulletin* 77, 1995, bes. 479.

11 Eine Interpretation des Schreibens vor der Folie der politisch-wirtschaftlichen Situation nach 1261, wie Pincus sie vorgenommen hat, ist durchaus angebracht. Jedoch sollte man dabei die konkrete Lage Venedigs zur Zeit der Korrespondenz im Auge haben. Dies kann aus Gründen des Umfangs hier nicht weiterverfolgt werden.

12 Alle erhaltenen Schatzinventare, beginnend mit dem frühesten des Jahres 1283, hat Rodolfo Gallo gesammelt und ediert; *Gallo*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 273–402. Die folgenden Zitate aus den Inventaren folgen dieser Edition.

13 (...) *sacrae reliquiae, videlicet Lignum Sanctae Crucis, ampulla de uero Sanguine Christi et vertex beati Joannis Baptistae*; *Andreae Danduli*, *Chronica* (wie Anm. 8), *Documenti*, 393, 28f.

14 (...) *jnuenerunt Crucem sanctissimam de Ligno Domini cum paruo ornamento jllesam penitus ab igne: et procedentes, ampullam crystallinam, ubi erat de uero Sanguine Domini, cum cartulina ligata in collo ubi scriptum erat „Sanguis Christi“* (...); ebd., 394, 16–19.

Zur dritten Reliquie, dem Täuferschädel, führt der Text besonders detailliert aus:

„(...) in der Asche fanden sie darüber hinaus eine hölzerne Kiste, in der [ein Stück] vom Schädel des heiligen Johannes Baptist war. Diese Kiste war beinahe ganz verbrannt, nur dort nicht, wo der Schädel sie berührte. Ein griechisches Seidentuch, mit dem sie oben bedeckt war, kam [noch] vollständig zum Vorschein.“¹⁵

Der Bericht betont unmissverständlich, dass ansonsten alles komplett „in Asche verwandelt“¹⁶ worden sei. Im Kontrast dazu erscheint der Grad der Erhaltung des Heiltums bemerkenswert, wobei die detaillierten Ausführungen des Dogen freilich dazu dienen sollten, das Wunder gegenüber dem Papst noch zu unterstreichen. Für die kunsthistorische Forschung bergen die Beschreibungen wertvolle Informationen zum Aussehen und damit für eine Identifikation der gemeinten Reliquien:

Bei dem Reliquiar mit dem Heiligen Blut Christi, das nach dem Bericht des Ranieri Zen das Feuer von 1230 ohne Schaden überstanden hatte, handelte es sich um eine kleine Flasche aus Bergkristall (*ampullam crystallinam*). Sogar ein an ihrem Hals befestigtes Stückchen Papier bzw. Pergament (*cartulina ligata in collo*) mit der Aufschrift *Sanguis Christi* soll den Brand heil überdauert haben. Dieses Detail ist ein Zeugnis dafür, dass im Mittelalter auch so genannte Authentiken von Reliquien, Kärtchen, auf denen ihr Name bzw. ihre Art schriftlich beglaubigt war, selbst als Reliquien aufgefasst wurden.¹⁷ Die Hinweise auf die Form des Behälters, eine kleine Flasche mit Hals, sind von zentraler Be-



Abb. 1: Ampulle aus Bergkristall im Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

15 (...) *inter ipsos carbones inuenerunt insuper capsam ligneam, in qua erat de uertice beati Joannis Baptistae, quae capsula combusta erat quasi per totum, excepto in tantum quantum uertex ille tangebatur, cendato graeco, cum quo cooperta erat desuper, integro existente; ebd., 394, 20–23.*

16 (...) *quanquam plures aliae ampullae et alia plura crystallina ibidem inuenissent in cineres fore conuersas; ebd. 394, 19f.*

17 Zu Authentiken vgl. z. B. Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt 1995, 53.

deutung, um die von Ranieri Zen gemeinte Ampulle von einem anderen Behälter aus Bergkristall in San Marco (*Santuario 68*) zu unterscheiden, der von zylindrischer Form ist und gemäß seiner griechischen Aufschrift ebenfalls Blut Christi enthält.¹⁸ Wegen der detaillierten Hinweise des Dogen auf das Aussehen des von ihm gemeinten Artefakts



Abb. 2: Ostensorium des heiligen Blutes Christi im Schatz von S. Marco, Venedig (Gauthier, Strassen [wie Anm. 38], 117)

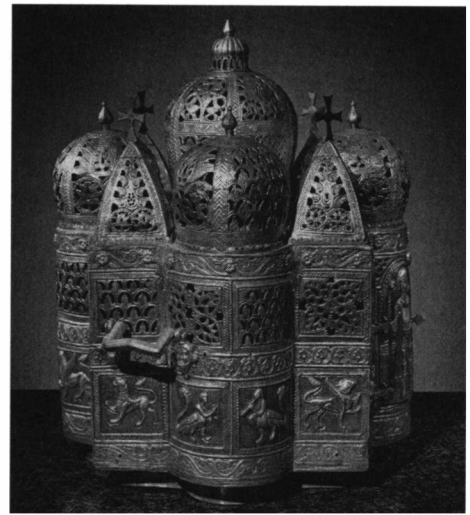


Abb. 3: Sog. *ecclesialecclesiola* im Schatz von S. Marco, Venedig (Hellenkemper (Hrsg.), Schatz von San Marco [wie Anm. 23], 246)

steht jedoch außer Frage, dass er an die im *Tesoro* noch vorhandene Bergkristallampulle mit der Inventarnummer *Santuario 63* dachte (Abb. 1).¹⁹

Beide frühen Inventare verzeichnen die von Ranieri Zen beschriebene Ampulle, und zwar an erster Stelle. Dies ist bemerkenswert, hatte der Doge die Reliquien im Wunderbericht, sogar zweimal, in der Reihenfolge Kreuzreliquie – Heiliges Blut – Täufer-schädel aufgeführt.²⁰ Zwischen 1265 und 1283 hatte sich in Venedig folglich ein Wandel in der Rangfolge von Heiligem Blut und Reliquienkreuz vollzogen. Im gleichen

18 Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 172.

19 Ebd., Nr. 128.

20 Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), Documenti, 393, 28f. u. 394, 16–22.

Zeitraum geschah, wie der Eintrag im ersten Schatzinventar nahe legt, eine materielle und ästhetische Aufwertung der Blutreliquie, die beschrieben wird als „eine Ampulle aus Kristall, in der das Blut unseres Erlösers Jesus Christus ist, verziert mit Gold und zuoberst mit einer Perle; und sie ist in jener Kirche aus Silber“. ²¹ Im zweiten Inventar (1325) heißt es entsprechend, wenngleich mit größerer Detailgenauigkeit: „Eine Ampulle aus Kristall, mit goldenem Standfuß, rundum verziert mit Gold und mit einer Perle als Bekrönung, in der [etwas] vom Blut unseres Erlösers ist; und sie ist in jenem Kirchlein aus Silber, gefertigt mit Gitterwerk [?]“. ²² Die Ampulle aus Bergkristall besaß also spätestens 1283 ihre heutige Fassung, bestehend aus einem goldenen Fuß, weiterem goldenem, um das Gefäß herum geführtem Dekor und einer bekrönenden Perle (Abb. 2, Tafel II 2). Mit dieser Goldfassung war die Ampulle, den beiden Inventaren zufolge, schon in den Jahrzehnten um 1300 in dem einer Kuppel-Kirche nachempfundenen, rund 36 cm hohen Artefakt (*ecclesia; ecclesiola*) untergebracht, welches ebenfalls heute noch in der Schatzkammer zu sehen ist (*Tesoro* 142) (Abb. 3). ²³ Die zentrale Kuppel der *ecclesiola* ist abnehmbar, so dass die Ampulle samt Fassung leicht von oben hineingestellt und zur Verehrung herausgenommen werden konnte. ²⁴

Doch zurück zum Heilig-Blut-Reliquiar selbst: Der eigentliche Behälter, die nur zehn Zentimeter hohe Flasche aus Bergkristall, ist fatimidischer, wohl ägyptischer Herkunft und wird in die Zeit um 1000 datiert. ²⁵ Die kleine Flasche hat auf ihrem zylindrischen Corpus einen geschnittenen Dekor aus stilisierten Ranken. ²⁶ Mittig auf der flach ansteigenden, leicht profilierten Schulter sitzt mit deutlich kleinerem Durchmesser der Hals auf, der mit einer Segensformel in arabischer Schrift versehen ist. ²⁷ Gefäße aus Bergkristall, islamischen oder anderen Ursprungs, fanden im mittelalterlichen Eu-

21 (...) *ampulla una de christallo in qua est sanguis Salvatoris Nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper, et est in quadam ecclesia argenti*; Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 273.

22 *Ampulam unam de cristallo, cum pede auri, ornatam circumcirca aurum et cum una perla in capite, in qua est de sanguine Salvatoris nostri; et est in quadam Ecclesiola argenti facta cum clatis [claris?]*; ebd., 276 (Ergänzungen in eckigen Klammern: K. K.).

23 *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Nr. 109, 86–88; Hansgerd Hellenkemper (Hrsg.), *Der Schatz von San Marco in Venedig*. Köln 1984, Nr. 32.

24 *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 26.

25 *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 116 u. 117; Avinoam Shalem, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*. Frankfurt a. M. u. a. 1996, Nr. 47. Grundlegend zu solchen Artefakten Kurt Erdmann, *Islamische Bergkristallarbeiten*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 61, 1940, 125–146 und Kurt Erdmann, *Neue islamische Bergkristalle*, in: *Ars Orientalis. The Arts of Islam and the East* 3, 1959, 200–205, jeweils passim.

26 Vgl. auch die Zeichnung (Abwicklung) des Dekors in *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 117.

27 Der genaue Wortlaut des Segens ist umstritten. Vgl. zu den Deutungen *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 25; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 117; *Shalem*, *Islam Christianized* (wie Anm. 25), 206; vgl. auch Avinoam Shalem, *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*. Leiden/Boston 2004, 226.

ropa eine weite Verbreitung und unterschiedliche Verwendung.²⁸ Seit dem frühen Mittelalter, häufiger dann ab der Zeit um 1200 ist ihre Nutzung als Reliquiare bezeugt.²⁹ Zum einen lag dies sicher in der Kostbarkeit des Materials begründet, welches zudem oft mit kunstvollen Steinschnitarbeiten versehen wurde, zum anderen dürfte diese Art der Verwendung mit der Transparenz des Steins zu tun gehabt haben, durch den die Reliquien sichtbar blieben.

Sicher um das vergleichsweise kleine venezianische Gefäß mit dem Heiligen Blut optisch hervorzuheben, fertigte man einen Standfuß, der ungefähr die gleiche Höhe hat wie die Ampulle selbst. Dieser Sockel ist unten zweifach gestuft, wobei die Stufen wellenförmig gegeneinander versetzt sind und durchbrochene Kanten haben. Entlang der Kanten wurde jeweils Dekor aus vegetabilen und ornithomorphen Formen eingraviert.³⁰ Die obere der beiden Stufen ist mittig bis zu einer perlenartigen, aus mehreren Segmenten bestehenden Verdickung emporgeführt. Auf ihr wiederum sitzt die eigentliche Tragekonstruktion der Flasche auf. Aus einer Art vegetabilem Kelch scheinen die vier schmalen Goldleisten zu sprießen, die vertikal am Behälter entlanggeführt wurden. In eleganter Weise formen diese Leisten in geringem Abstand von dem Gefäß jeweils dessen Kontur nach. Sie sind oberhalb des Halses über einer Kappe zusammengeführt und werden von einem gedrehten Zapfen bekrönt. Die Ampulle scheint in dieser filigranen Konstruktion zu schweben und wird lediglich von einem um ihren Fuß herumgeführten Band am Platz gehalten, das seinerseits durch Scharniere mit den vertikalen Leisten verbunden ist. Analog dazu verläuft oben, rund um den oberen Rand des Flaschen-Körpers, ein weiteres Band, diesmal mit einer in Majuskelbuchstaben eingravierten Authentik: *HIC EST SANGUIS XPI [Christi]*.³¹ Es ist bemerkenswert, mit welcher Zurückhaltung diese elegante Goldfassung entworfen wurde, die durch ihre filigrane Leichtigkeit besticht. Eindeutig beabsichtigte man, den Blick auf die Flasche und damit auf ihren wertvollen Inhalt so wenig wie möglich zu beeinträchtigen. Durch die Aufschrift der Goldfassung – „Dies ist das Blut Christi“ – wurde die erwähnte *cartulina* mit der Aufschrift „Blut Christi“ obsolet, die offenbar noch vorhanden war, als Ranieri Zen 1265 seinen Brief nach Rom schickte. Es ist angesichts der ansonsten vergleichsweise detaillierten Angaben zum Aussehen der drei Wunderreliquien bezeichnend, dass

28 Zu Imitationen islamischer Gefäße und zu Problemen hinsichtlich ihrer Datierung und Lokalisierung vgl. im Überblick *Rudolf Distelberger*, Die Gefäße aus Bergkristall, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Nobiles Officinae*. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Stauer im 12. und 13. Jahrhundert. Wien 2004, 109–113, mit Lit..

29 *Joseph Braun*, Die Reliquiare des christlichen Kults und ihre Entwicklung. Freiburg 1940, 100–109, mit Zitaten aus diversen Quellen (ebd., 101–104), die sich allerdings auf unterschiedlich geformte Behältnisse aus Bergkristall beziehen. Speziell zu fatimidischen Fläschchen ebd., 105f. Zu Bergkristallgefäßen in Verwendung als Reliquiare, besonders für das Heilige Blut, und den mittelalterlichen Assoziationen des Materials vgl. *Shalem*, Islam Christianized (wie Anm. 25), 147–151, bes. 149–151.

30 Vgl. Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Taf. CXXXVI, unten.

31 Zu der Inschrift ebd., 117.

Ranieri das mit der Ampulle eine Einheit bildende goldene Ostensorium nicht erwähnt. Folglich ist wahrscheinlich, dass die bisher nicht genauer datierte goldene Fassung der Blut-Ampulle erst nach 1265 entstand und vor 1283, als sie in dem ersten Schatzinventar beschrieben wird.³²

Die venezianische Blutampulle mit ihrer Goldfassung gehört im Typus zu den Ostensorien mit einem transparenten Behälter als Schaugefäß, die um 1200 oder im frühen 13. Jahrhundert aufkamen und bis weit in die Neuzeit hinein populär blieben.³³ Der flaschenförmige und zudem mit Reliefdekor verzierte Reliquienbehälter lässt das venezianische Exemplar allerdings um ein Vielfaches extravaganter erscheinen als prinzipiell vergleichbare Ostensorien, auf deren Fuß in der Regel ein glatter Behälter von zylindrischer Form steht.³⁴

Extravagant ist die durch beide frühen Inventare bezeugte Aufbewahrung des Heilig-Blut-Ostensoriums in der *ecclesiola*, solange es nicht gerade in Verwendung war. Das kirchenförmige, aus silbernem, teils vergoldetem Gitterwerk gefertigte Behältnis wurde folglich im Venedig des 13. Jahrhunderts zum Reliquiar und behielt diese Funktion bis mindestens ins ausgehende 19. Jahrhundert hinein.³⁵ Ursprünglich handelte es sich bei dem Artefakt, das aufgrund seines Dekors wahrscheinlich profaner Bestimmung war, vielleicht um eine Lampe oder ein Räuchergefäß.³⁶ Interessanterweise erwähnt das zweite Inventar im Eintrag Nr. 2 unmittelbar nach der goldgefassten Ampulle ein kleines silbernes Behältnis, in dem die Heilig-Blut-Ampulle zuvor (!) aufbewahrt worden sei (*Item capsiculam unam parvam argenti, in qua consueverat stare dictus sanguis*³⁷).

Die frühesten Textquellen zum Heiligen Blut legen folglich nahe, dass man höchst wahrscheinlich erst nach 1265 und sicher vor 1283 mit der elaborierten Goldfassung samt Standfuß ein Ostensorium schuf, wodurch die kleine Bergkristall-Flasche und damit vor allem ihr Inhalt besser zur Geltung kamen. Mit der Goldfassung wurde der

32 Im entsprechenden Katalogeintrag ebd., Nr. 128, liest man widersprüchliche Datierungen der Goldfassung in die Mitte des 13. Jahrhunderts (ebd., 116) sowie „poco prima di quell’anno [1283]“ (ebd., 118).

33 Braun, Reliquiare (wie Anm. 29), 302–306, zum Aufkommen ebd., 302f. Brauns Klassifizierung betrifft allerdings Denkmäler, die – bei generellen formalen Übereinstimmungen – gleichzeitig mehr oder weniger große individuelle Unterschiede aufweisen. Zu frühen Ostensorien in jüngerer Zeit bes. Christof L. Diedrichs, Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens. Berlin 2001, 119–125.

34 Beispiele bei Braun, Reliquiare (wie Anm. 29), Abb. 291–308, vgl. für das venezianische Exemplar ebd., bes. 294–296 u. 308.

35 „Il (...) reliquiario (...) dal principio del secolo decimoquarto, e forse alla fine dell’antecedente, è rinchiuso dentro una ricca e curiosa custodia in forma di chiesa“; Pasini, Il tesoro (wie Anm. 1), 25; vgl. auch Molinier, Le trésor (wie Anm. 2), 61.

36 Die aufklappbare Flügeltür wird von den griechisch beschrifteten Personifikationen des Mutes und der Vernunft geziert. Zu möglichen Funktionen der *ecclesiola* s. Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), bes. 87; Hellenkemper (Hrsg.), Schatz von San Marco (wie Anm. 23), Nr. 32, bes. 251.

37 Gallo, Il tesoro (wie Anm. 1), 276. Das erste Inventar verzeichnet dieses Behältnis nicht.

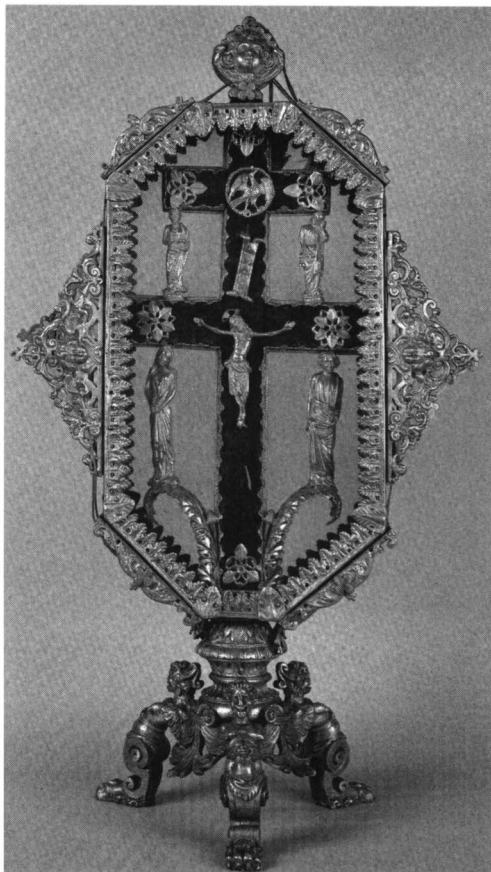


Abb. 4a: Reliquienkreuz Heinrichs von Flandern im Schatz von S. Marco, Venedig; Vorderseite (Gauthier, Strassen [wie Anm. 38], 77)

Silberbehälter überflüssig, der die Ampulle zuvor beherbergt hatte und der bis mindestens 1325 weiter aufbewahrt wurde. Gleichfalls zwischen 1265 und 1283 brachte man das neue Blut-Ostensorium in der *ecclesiola* unter. Die gestalterische und materielle Aufwertung der Heilig-Blut-Ampulle sowie die neue Art ihrer Aufbewahrung sind klare Indizien dafür, dass man sich in diesem Zeitraum von knapp zwanzig Jahren um eine Förderung des Heilig-Blut-Kultes in San Marco bemühte. Dass die Verehrung des Blutes im Verlauf von rund zwei Jahrzehnten an Bedeutung zunahm, signalisiert auch die Tatsache, dass die Blut-Ampulle in beiden Inventaren an erster Stelle erscheint, während Ranieri zuerst die Kreuzreliquie genannt hatte.

Letztere wird im Bericht des Ranieri Zen lediglich erwähnt, doch erfahren wir immerhin, dass sie die Form eines Kreuzes besaß und „mit wenig Schmuck“ (*cum paruo ornamento*) versehen war. Debra Pincus hielt dieses Kreuz für das noch heute im Schatz von San Marco vorhandene Reliquienkreuz Heinrichs von Flandern (*Santuario* 55), der zwischen 1206 und 1216 zweiter

Lateinerkaiser in Konstantinopel war und auf den sich eine lange Inschrift auf der Rückseite bezieht (Abb. 4 a–b).³⁸ Es ist nicht bekannt, wann und unter welchen Umständen das Artefakt nach Venedig gelangte. Das 33,5 cm hohe hölzerne Kreuz mit doppeltem Querbalken erhielt seine Inschrift sowie seine goldenen Zierden, wie die

38 Vgl. für diese Identifikation bes. Pincus, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 42, mit Anm. 25. Ausführlich zum Kreuz Heinrichs II tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 140; Hellenkemper (Hrsg.), *Schatz von San Marco* (wie Anm. 23), Nr. 33; Marie-Madeleine Gauthier, *Strassen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*. Fribourg 1983, Nr. 40, 76; zuvor auch Pasini, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 29f.

Forschung vermutet, zur Regierungszeit Heinrichs, folglich noch in Konstantinopel.³⁹ Die Inschrift, gemäß derer das Reliquienkreuz dazu gedacht war, Heinrich auf seinen Feldzügen zu begleiten,⁴⁰ rahmt die Rückseite des Kreuzes, dessen Schmalseiten von einem Fries aus goldenen, stilisierten Blättern eingefasst sind. Den auffälligsten Dekor stellen die vier goldenen Figuren an den Seiten dar: Unten stehen, jeweils auf einer Ranke, die Figuren Mariens und des Johannesjüngers, darüber, zwischen den beiden Querbalken, wurden die etwas kleineren Personifikationen der Ecclesia und der Synagoge platziert. Das Kreuz besitzt zudem vorne und hinten verschiedene goldene Applikationen, die jedoch nur teilweise mittelalterlichen Ursprungs sind.⁴¹

Schon der Aufwand und der materielle Wert all dieser Zierden lassen sich schwerlich mit Ranieris Erwähnung von „wenig Schmuck“ an dem Reliquienkreuz aus dem Schatzbrandwunder vereinbaren. In der Tat wurde das Kreuz des Lateinerherrscher, entgegen Pincus' Meinung, im Mittelalter mit Sicherheit nicht mit demjenigen aus dem Schatzbrand identifiziert. Dies ist anhand der beiden frühen Inventare zweifelsfrei belegbar: Das Kreuz Heinrichs mit seinen vier flankierenden Figuren ist dasjenige, das erstmals im Inventar von 1325, an dritter Stelle, aufgeführt ist als Kreuz „mit Gold und Silber verziert“ und mit „vier Bildnissen [Figuren] zu seinen Seiten“.⁴² Das Kreuz aus dem Schatzbrandwunder ist hingegen in beiden Inventaren, auch schon in dem von 1283, unter Nr. 2 aufgeführt als

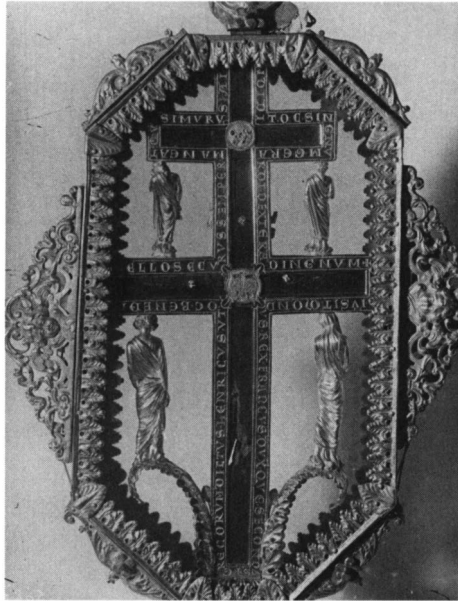


Abb. 4b: Reliquienkreuz Heinrichs von Flandern im Schatz von S. Marco, Venedig; Rückseite (Osvaldo Böhm, Venedig)

39 Die genauen Maße des Kreuzes sind: 33,5 cm Höhe, 24 cm Breite; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 139. Heute befindet sich das Kreuz in einem Ostensorium des frühen 17. Jahrhunderts. Dass Inschrift und übriger Dekor des Kreuzes, besonders die flankierenden Figuren, gleichzeitig entstanden sind, erscheint zwar möglich, allerdings nicht zwingend.

40 Transkription und italienische Übersetzung der Inschrift in *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 139.

41 Detailliert zum Goldschmuck des Kreuzes ebd., Nr. 140; *Hellenkemper* (Hrsg.), *Schatz von San Marco* (wie Anm. 23), Nr. 33, bes. 252.

42 *Item Crucem unam Christi, de ligno Domini, auro et argento ornatam, quae crux habet quatuor imagines ad ipsius latera positas (...)*; Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 276. Unzutreffend ist die Angabe von Danielle Gaborit-Chopin, das Kreuz sei erstmals in einem Inventar aus dem Jahre 1402 verzeichnet; *Hellenkemper* (Hrsg.), *Schatz von San Marco* (wie Anm. 23), 252.

„Kreuz Christi, das im Feuer war [sic!], in einem Reliquiar [ycona] mit Deckel, bedeckt mit vergoldetem Silber, auf dem sich die Bildnisse des hl. Konstantin und der heiligen Helena befinden“.⁴³

Der Wortlaut im zweiten Inventar, wo das Reliquiar allerdings erst an fünfter Stelle erscheint, ist beinahe wortgleich, wobei hier jedoch kein Deckel erwähnt ist.⁴⁴

Während beide Dokumente keinerlei Verzierungen am Kreuz, „das im Feuer war“, erwähnen, gehen sie immerhin auf das Behältnis ein, in dem das Kreuz lag: Es handelte sich um eine Staurothek, die mit den Figuren Konstantins und Helenas dekoriert und, zumindest ursprünglich, mit einem Deckel verschließbar war. Dieses heute verlorene Reliquiar war, wie ich andernorts demonstriert habe, im 11. oder 12. Jahrhundert in Konstantinopel im Auftrag einer Kaiserin namens Maria angefertigt worden.⁴⁵ Mit ursprünglich drei Vertiefungen für Reliquienkreuze handelte es sich bei diesem Reliquiar um eine besonders prominente Stiftung. 1517 ersetzte man den heute nicht mehr erhaltenen originalen Behälter durch eine Replik, die noch im Schatz von San Marco vorhanden ist (Abb. 5).⁴⁶ Auf der Rückseite des Renaissance-Artefakts erinnert eine lateinische Inschrift an das Reliquienwunder beim Schatzbrand



Abb. 5: Sog. Staurothek der Basilis Maria (1517) im Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

43 *Item Crux Christi quae fuit in igne in una ycona cum coperclo coperta argento deaurato, in qua est imago Vgl. Costantini et Sanctae Helena; Gallo, Il tesoro (wie Anm. 1), S. 273. Für icona (ycona) als gängige Bezeichnung für ein Reliquiar vgl. Braun, Reliquiare (wie Anm. 29), 46; Hans Belting, Die Reaktion des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: Anton Legner (Hrsg.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Köln 1985, Bd. 3, 177f.*

44 *Crucem unam Christi de ligno Domini, quae fuit in igne, et est in una icona cohoperta argento deaurato, in qua sunt imagines S.ⁱ Costantini et S.^{ae} Helenae; Gallo, Il tesoro (wie Anm. 1), 276. Vielleicht war der Deckel 1325 schon nicht mehr vorhanden, oder der Eintrag ist unpräzise.*

45 Ausführlich hierzu Karin Krause, The Staurothek of the Empress Maria in Venice: a Renaissance Replica of a Lost Byzantine Cross Reliquary in the Treasury of St. Mark's, in: Wolfram Hörandner/Andreas Rhoby (Hrsg.), Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des Internationalen Workshops (Wien, 1.–2. Dezember 2006). Wien 2008, 37–53.

46 Zu dieser Replik zuvor vor allem Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 192.

von 1230.⁴⁷ Was nun das einst in der byzantinischen Staurothek verwahrte Kreuz, „das im Feuer war“, angeht, so handelte es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um das heute noch in der Schatzkammer erhaltene Kreuz der Kaiserin Irene Dukaina (*Santuario* 57) (Abb. 6 a–b). Das etwa 31,5 cm hohe Kreuz, das wegen seines zurückhaltenden Dekors vergleichsweise unspektakulär wirkt, befindet sich heute in einem Ostensorium des frühen 16. Jahrhunderts.⁴⁸ Dass es sich um ein Kreuz byzantinischer Herkunft handelt, ist durch seine lange griechische Vers-Inschrift gesichert, die die Kaiserin Irene, Gattin des Kaisers Alexios I. Komnenos, als Stifterin nennt. Das Epigramm ermöglicht eine auf wenige Jahre genaue Datierung zumindest der Fassung der Reliquie in die Zeit zwischen 1118 und 1123.⁴⁹ Das aus niellierten Buchstaben bestehende Epigramm wurde auf Kappen aus vergoldetem Silber aufgebracht, welche alle vier Enden der Kreuzbalken zieren. Diese Seite des Kreuzes ist ansonsten holzansichtig und schmucklos, bis auf ein Metallkreuz, das diagonal über seine Vierung gelegt ist (Abb. 6a).⁵⁰ Die Gegenseite des Kreuzes wurde vollständig mit vergoldetem Silberblech verkleidet, welches gleichfalls um die Schmalseiten der Balken gefaltet wurde (Abb. 6b). Die Metallkappen der Balkenenden sind in zurückhaltender Weise mit einem emaillierten Dekor versehen, bestehend aus einfachen, geometrisch gestalteten Ranken. Zu dem Kreuz der Irene passt folglich Ranieris Beschreibung gut, das Kreuz habe den Brand *cum paruo ornamento* überstanden.⁵¹ Wie weiter unten ausgeführt

47 Es heißt dort: *Servatis ex media flamma divinitus cum salut.[is] ann.[o] MCCXXX reliqua conflagrasset et in augustiorem postea formam restitutus monumentum ann.[o] MDXVII*; vgl. auch E.A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta*. Opera compilata da P. Pazzi con il contributo di S. Bergamasco. Venedig 2001, Bd. 2, 1237, Nr. 41; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 192; Krause, *Staurotheke* (wie Anm. 45), 37.

48 *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Nr. 25; zur Datierung des Ostensoriums ebd., 35 u. 37. Die dortigen Maßangaben für das Reliquienkreuz (ebd., 35) sind von Pasini übernommen worden, bezogen sich dort allerdings allein auf die Holzteile ohne die beschrifteten bzw. dekorierten Kappen; vgl. Pasini, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 28: „La Reliquia, la quale presenta la forma di una croce latina, consta di due pezzi del Sacro Legno, grossi e larghi un quattro centimetri; il più lungo di essi misura centimetri ventuno, e quattordici l'altro“. Zu dem Reliquienkreuz auch Anatole Frolov, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*. Paris 1961, no. 308, ebenfalls mit den Maßangaben von Pasini. Das Irenenkreuz ist nur um knapp 2 cm kleiner als das 33,5 cm hohe Kreuz Heinrichs von Flandern.

49 Zur Datierung vgl. *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 35 u. 37; vgl. für die korrekten Daten ODB 2, 1991, 1009. Zu dem Epigramm und seinem Wortlaut vgl. André Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*. Rom 1996, Nr. 90; E. Voordeckers/L. Milis, *La croix byzantine d'Eine*, in: *Byzantion* 39, 1969, 461–463.

50 Zum Sinn dieser Metallkreuze an byzantinischen Reliquienkreuzen vgl. Jannic Durand, *La relique impériale de la vraie croix d'après le typicon de Sainte-Sophie et la relique de la vraie croix du trésor de Notre-Dame de Paris*, in: Jannic Durand/Bernard Flusin (Hrsg.), *Byzance et les reliques du Christ*. Paris 2004, bes. 91f. Zu dem Metallkreuz am Irenenkreuz bemerkt Durand (ebd., 98), es sei „sans doute moderne“, was m. E. jedoch nicht zwingend erscheint.

51 S. oben Anm. 14.

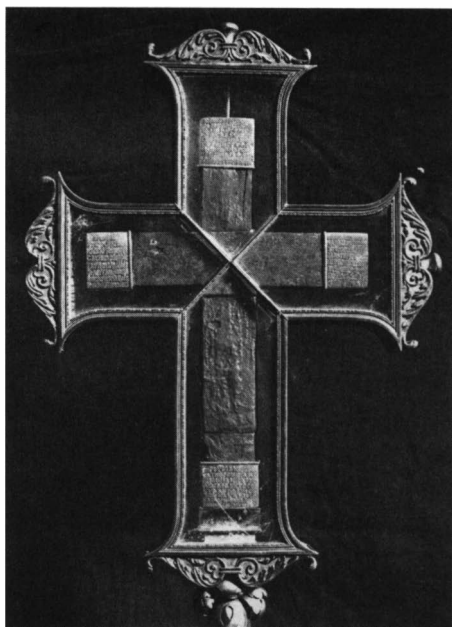


Abb. 6a: Reliquienkreuz der byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina im Schatz von S. Marco, Venedig; Holz-sichtige Seite (Osvaldo Böhm, Venedig)

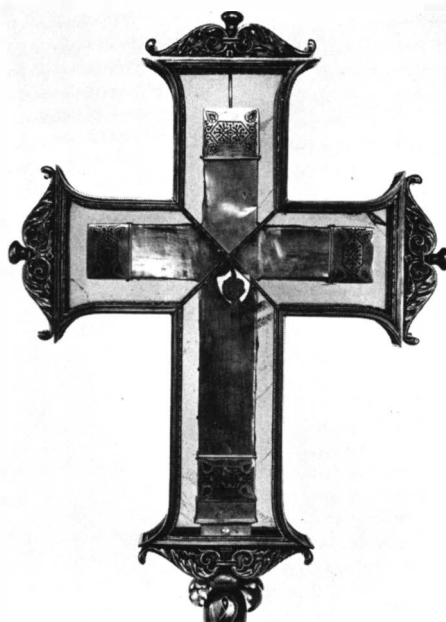


Abb. 6b: Reliquienkreuz der byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina im Schatz von S. Marco, Venedig; Metallverkleidete Seite (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

wird, muss das zerstörerische Ausmaß des Feuers nach den Schilderungen des Dogen Ranieri mindestens als grobe Übertreibung angesehen werden. Daher ist wahrscheinlich, dass die Formulierung „mit geringem Schmuck“ sich nicht etwa auf das bezieht, was an Dekor nach dem Feuer noch übrig war, sondern auf die seit dem 12. Jahrhundert und bis heute am Kreuz vorhandenen, eher unauffälligen Goldschmiedearbeiten.

Der sparsame Dekor des Irenenkreuzes hat wohl dazu geführt, dass ihm bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil wurde. Als 1984 viele prominente Stücke des Schatzes von San Marco in einer über Paris, Köln und New York führenden Wanderausstellung einer breiten Öffentlichkeit präsentiert wurden, war das Kreuz der Kaiserin Irene nicht darunter.⁵² Für das vergleichsweise geringe Interesse der Forschung an diesem Reliquienkreuz spricht nicht zuletzt auch die Tatsache, dass noch nie der Versuch unternommen worden ist, es mit einem der Artefakte zu identifizieren, die die frühen Inventare auflisten. Die Tradition, dass es das Irenenkreuz war, welches als das wundertätige Kreuz aus dem Schatzbrand von 1230 einst in der byzantinischen Staurothek mit den Figuren Konstantins und Helenas lag, war in Venedig jedoch offenbar noch bis ins

52 Vgl. z. B. den Kölner Katalog: *Hellenkemper* (Hrsg.), Schatz von San Marco (wie Anm. 23).

18. Jahrhundert hinein lebendig: Eine aquarellierte Zeichnung ihrer Replik fertigte 1755 Jan Grevembroch an, versehen mit der Bildunterschrift „Croce alta due palmi ornata d’Argento, et Lettere Greche fù dell’Imperatrice Irene (sic!), or in San Marco“ (Abb. 7).⁵³

Die von Ranieri Zen erwähnte Reliquie des Täuferschädels bereitet die größten Schwierigkeiten hinsichtlich einer Identifikation, zum einen weil die Reliquie heute zwar – vielleicht – noch vorhanden, jedoch nicht mehr sichtbar ist, und zum anderen weil sich schon die frühen Schatzinventare nicht eindeutig zu ihrem Zustand und Verbleib äußern. Obwohl der Doge auf die Schädelreliquie am ausführlichsten eingeht, ist in seinen Schilderungen zweideutig, ob es sich um einen vollständigen Schädel handelte oder lediglich um ein Fragment, wie Formulierungen in den späteren Inventaren nahe legen.⁵⁴ Der Beschreibung Ranieris nach war die Reliquie mit einem byzantinischen Seiden-

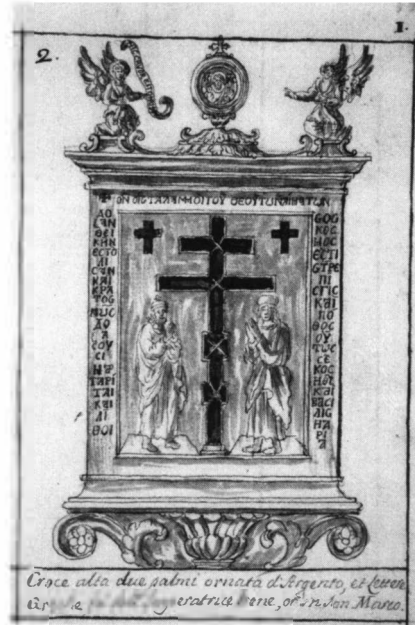


Abb. 7: Jan Grevembroch, aquarellierte Zeichnung (1755) der sog. Staurothek der Basilis Maria. Venedig, Museo Civico Correr, ‚Varie venete curiosità sacre e profane‘, Ms. Gradenigo Dolfin 219 I / Coll. 65, Taf. I, 2 (Museo Civico Correr, Venedig)

53 Das Bild ist Teil einer dreibändigen Kompilation von Aquarellen, die zwischen 1755 und 1764 im Auftrag des Senators Pietro Gradenigo entstanden und den Titel *Varie venete curiosità sacre e profane* tragen; Venedig, Museo Civico Correr, Ms. Gradenigo Dolfin 219 I – III / Collocamento 65), Taf. I, 2. Grevembroch dachte bei seiner Bildunterschrift offenbar an das große Kreuz in der Mitte. Dieses zeigt (auch beim realen Artefakt) signifikante und schwer erklärbare Abweichungen sowohl vom Irenenkreuz, wie von byzantinischen Kreuzen insgesamt. Hierzu ausführlich Krause, Staurotheke (wie Anm. 45). Das zwischen 1118 und 1123 verzierte Irenenkreuz war eines von insgesamt drei Kreuzen in der byzantinischen Staurothek, die von einer Kaiserin namens Maria gestiftet worden war. Verschiedene Zusammenhänge sind denkbar: Entweder wurde das ältere Irenenkreuz zwischen 1161 und 1182/3 in die zu dieser Zeit von Maria von Antiochien gestiftete oder verschönerte Staurothek aufgenommen. Alternativ war die Staurothek eine Stiftung der Maria Alania (ca. 1071–1103). Demnach wäre das Irenenkreuz entweder in einer schon existenten Staurothek untergebracht worden, oder aber eines von deren Reliquienkreuzen wurde nachträglich in Irenes Auftrag verziert.

54 Zu Beginn des Briefes ist entweder ein vollständiger Schädel gemeint (... *et vertex beati Joannis Baptistae*; Andreae Danduli *Chronica*, wie Anm. 8, Documenti, 393, 29), oder aber Ranieri fasste ein Schädelfragment im Sinne des ‚pars pro toto‘ auf. Bei der Beschreibung der Wiederauffindung der Reliquien nach dem Brand ist jedoch explizit die Rede von *de (sic!) uertice beati Joannis Baptistae*; ebd., 394, 21–22. Zu den Beschreibungen der Inventare s. weiter unten in diesem Abschnitt.

tuch (*cendato graeco*⁵⁵) bedeckt, vielleicht in dieses eingehüllt.⁵⁶ Zusammen mit diesem Stoff wurde der Schädel offenbar in einer Holzkiste aufbewahrt, von der allerdings nur diejenigen Teile den Brand überlebten, die in direktem Kontakt mit der Reliquie gestanden hatten. Diese detaillierten Beschreibungen des Dogen illustrieren eindrücklich die seit der Spätantike verbreitete Idee einer Multiplikation der Heiligkeit von Reliquien durch deren Berührungskontakt mit anderen Gegenständen (*brandea*).⁵⁷

Das Inventar von 1283 beschreibt zwar keine Schädelreliquie des Täufers, nimmt aber indirekt auf deren Existenz Bezug. Genannt wird dort an achter Stelle

„(...) ein zerbrochenes Kästchen mit Stückchen von Silber, in dem, wie wir glauben, das Haupt des heiligen Johannes Baptist lag, das im Feuer war“.⁵⁸

Die Formulierung erlaubt verschiedene Schlüsse, nämlich, dass entweder im Jahre 1283 der Schädel bereits verloren war oder dass man ihn bis dahin anderweitig untergebracht hatte.

Bis 1325 war die Schädelreliquie des Täufers oder – vorsichtiger formuliert – etwas, das man dafür hielt, offenbar in einem neuen Behältnis aus vergoldetem Silber untergebracht worden, denn an sechster Stelle des Inventars erscheint

„(...) [ein Teil] vom Haupt des heiligen Johannes Baptist, in jenem Kästchen [*capsicula*] aus vergoldetem Silber, von Schrift in Niello umgeben und mit Figuren auf dem Deckel.“⁵⁹

Die Bezeichnung *capsicula* gehört zu den ältesten und geläufigsten Benennungen für einen Reliquienbehälter überhaupt und bezeichnete seit dem Hochmittelalter vor allem kasten- und schreinförmige Behälter.⁶⁰ Das im Inventar vergleichsweise detailliert beschriebene Kästchen ist unter den erhaltenen Reliquiaren im Schatz von San Marco nicht identifizierbar und hat sich vielleicht nicht erhalten. Hingegen befindet sich dort ein kleines, nur 14 cm messendes, rechteckiges Behältnis aus vergoldetem Silber (*San-*

55 Vgl. Art. *zendado*, in: Nicolò Tommaseo/Bernardo Bellini (Hrsg.), *Dizionario della lingua italiana*. Pisa u. a. 1865–1879, Bd. 4/2; Art. *zendado*, in: Manlio Cortelazzo/Michele A. Cortelazzo (Hrsg.), *Il nuovo etimologico (DELI)*. Bologna 1999; Art. *cendà*, in: *Giuseppe Boerio*, *Dizionario del dialetto veneziano*. Seconda edizione aumentata e corretta. Venedig 1856.

56 Dass Reliquien im Mittelalter in wertvolle Stoffe eingewickelt wurden, ist vielfach bezeugt; z. B. *Regula Schorta*, Reliquienhüllen und textile Reliquien im Welfenschatz, in: Joachim Ehlers/Dietrich Kötzsche (Hrsg.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*. Mainz 1998, 139–176; zu Textilien als Schädelhüllen ebd., 151–153 und Anhang, Nr. 30, 42.

57 Zu Berührungsreliquien z. B. *Legner*, Reliquien (wie Anm. 17), 11–12, 203.

58 *Item capseleta una fracta cum pezoletis de argento in qua credimus fuisse caput Sancti Jo. Baptistae cum fuit in igne*; Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 274.

59 *Item de capite Sancti Johannis Baptistae, in quadam capsicula argenti deaurata, cum literis de niello circumdata et cum figuris in cohopenatura*; ebd., 276.

60 Es handelt sich, wie auch im Falle des Terminus *capseleta* aus dem Inventar von 1283 (vgl. Anm. 58), um einen Diminutiv von *capsa* (bzw. *capsella*, *capsula*). Zu den Quellen und Bedeutungen dieser Termini vgl. *Braun*, Reliquiare (wie Anm. 29), 40–42; zur Bezeichnung besonders der Kasten- bzw. Schreinform ebd., 41.

tuario 105).⁶¹ Dieses Reliquiar besitzt auf seinem Deckel allerdings nur eine Figur – die des stehenden Täufers – und hat zudem keinerlei den Behälter umlaufende Inschriften. Sein Inhalt ist nicht näher identifizierbar,⁶² folglich ist das Kästchen allein aufgrund der Abbildung des Täufers mit diesem assoziiert.

Auch die frühneuzeitlichen Schatzinventare erwähnen die Schädelreliquie. So bestätigt dasjenige aus dem frühen 15. Jahrhundert, dass sie in einem Kästchen aufbewahrt wurde (*Una cassella che ha del capo di S. Gio. Battista*⁶³). Rund hundert Jahre später, im Inventar aus dem Jahre 1507, wird die Reliquie nur noch lapidar unter der Nr. 25 als *Un pezo de la testa de ms. San Zuane Baptista*⁶⁴ aufgelistet, ohne Erwähnung eines Behälters. Interessant ist jedoch, dass bis 1580 die Schädelreliquie des Täufers offenbar wieder eine Aufwertung erfahren hatte. In dem in diesem Jahr angefertigten Inventar liest man die folgende Beschreibung:

*Una parte della Creppa di S. Z. Battista, involta in zendato cremesin, la quale è dentro in un Calice copperta.*⁶⁵

Bemerkenswert ist, dass man sich bis zum späten 16. Jahrhundert offenbar wieder auf die mittelalterliche Aufbewahrung der Reliquie, verhüllt mit einem Tuch, besonnen hatte.⁶⁶ Demgegenüber neu ist ihre Unterbringung in einem Kelch mit Deckel. Die Berberbergung von Reliquien in verschiedenen Arten von Trinkgefäßen ist seit dem Mittelalter im Westen mehrfach bezeugt.⁶⁷ In San Marco drängt sich eine solche Unterbringung beinahe auf, denn der *Tesoro* birgt bis heute rund drei Dutzend Exemplare wertvoller Kelche mittelalterlichen, überwiegend byzantinischen Ursprungs.⁶⁸ Tatsächlich ist das 1580 beschriebene Kelchreliquiar noch im Schatz von San Marco erhalten (*Santuario* 26) (Abb. 8).⁶⁹ Es handelt sich bei dem Behältnis um die kuriose Kombination eines byzantinischen Kelches und einer ebenfalls aus Byzanz stammenden Patene, die beide im 10. Jahrhundert aus Jaspis gefertigt wurden. Bei der Herstellung dieses Reliquiars im 16. Jahrhundert vergrößerte man den Durchmesser der Patene vermittels

61 Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 34, Taf. XXXI. Das Kästchen wird dort für eine im spätmittelalterlichen Westen entstandene Arbeit byzantinischen Stils gehalten. Zweifel an einem byzantinischen Ursprung des Reliquiars hegte auch schon Pasini (Il tesoro, wie Anm. 1, 43).

62 Im späten 19. Jahrhundert beschrieb Pasini (ebd.) den Inhalt des Kästchens mit den folgenden Worten: „Oggidi vi si conservano carboni e ceneri provenienti dalle Reliquie che in quell’incendio rimasero preda delle fiamme.“

63 Gallo, Il tesoro (wie Anm. 1), 287.

64 Ebd., 290.

65 Ebd., 302.

66 Es ist hingegen wenig wahrscheinlich, dass es sich bei dem 1580 erwähnten *zendato* etwa noch um denselben handelte, den Ranieri Zen 1265 erwähnt hatte; vgl. Anm. 15.

67 Zahlreiche Beispiele bei Braun, Reliquiare (wie Anm. 29), 255–262.

68 Vgl. Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 40–66. Dies ist die mit Abstand größte Sammlung mittelalterlicher (byzantinischer) Kelche an einem Ort.

69 Ebd., Nr. 66.

eines flachen Ringes aus Silber.⁷⁰ Umgedreht wurde die Patene zu einer Art schwebendem Deckel über der Kelchöffnung, wobei drei kleine Markuslöwen als Abstandhalter zwischen Kelchrand und Patenendeckel dienen. Pasini und Hahnloser gaben an, der Kelch beherberge ein Stück vom Täuferschädel,⁷¹ ohne allerdings die höchst merkwürdige Art dieser Präsentation zu kommentieren. Die Kelchöffnung ist mit nach oben gewölbten Lamellen bzw. Segmenten aus Metall offenbar fest geschlossen, wobei ein in der Mitte herausragender Zipfel aus Stoff (?) eventuell dazu gedacht ist, einen Berührungskontakt mit der Reliquie im Innern herzustellen.⁷² Auffällig ist, dass man zwar suggerierte, die Reliquie sei durch den Schlitz zwischen Patenen-Deckel und Kelchrand berührbar, zumindest sichtbar, sie in Wirklichkeit aber den Blicken entzog.

Auf der Grundlage der Quellen ist zunächst festzuhalten, dass zwei der drei im Jahre 1265 von Ranieri Zen erwähnten Reliquien aus Konstantinopel, die Heilig-Blut-Ampulle und das Reliquienkreuz (dasjenige der byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina), auch noch in den Jahrzehnten um 1300 eine prominente Stellung unter den Heiltümern von San Marco einnahmen. Dies legen die beiden frühesten Schatzinventare aus den Jahren 1283 und 1325 nahe, wo sie gleich unter den ersten Artefakten erscheinen. Während das Reliquienkreuz, „das im Feuer war“, in beiden Inventaren unter den ersten fünf Objekten aufgeführt ist, nimmt die Blut-Ampulle jeweils sogar den ersten Rang ein. Das erste Schatzinventar bezeugt, dass der Kult um das Heilige Blut in San Marco in den zwei Jahrzehnten, die auf Ranieris Wunderbericht folgten, an Prominenz zugenommen hatte. Zum einen schuf man für das Blut in der Ampulle als Ersatz für deren Silberreliquiar ein wertvolles Ostensorium aus Gold, zu dessen ‚Schrein‘ man den extravaganten Kuppelbau aus Gitterwerk erkor. Dubios erscheinen, zumindest auf der Grundlage der ältesten Textquellen sowie der einschlägigen Artefakte im Schatz von San Marco, Art und Verbleib der Schädelreliquie des Täufers.

Außer dem langen Schreiben Ranieris vom 30. Mai 1265 sind aus den beiden folgenden Monaten vier weitere, bislang von der Forschung nicht beachtete diplomatische Briefe des Dogen überliefert, in denen verschiedene geistliche und politische Würden-

70 Pasini gibt die Maße wie folgt an: Die Gesamthöhe des ‚Reliquiars‘ betrage 26 cm; der Durchmesser der Patene betrage 13 cm, mit dem sie umgebenden Silberring 20 cm; *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 42. Zur Datierung vgl. *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Nr. 66, wobei allerdings die Evidenz der Schatzinventare von 1507 und 1580 außer Acht gelassen wurde. Zu den beiden byzantinischen Artefakten und ihren Inschriften vgl. *Guillou*, *Recueil* (wie Anm. 49), Nr. 74 u. 75.

71 *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), Nr. 50; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Nr. 66.

72 Die Beschreibung des Kelchverschlusses verdanke ich einem Touristen in der Schatzkammer, der dank seiner Körpergröße im Gegensatz zu mir in der Lage war, durch das Vitrinenglas in den Kelch hinein zu blicken. Auf der Abbildung im Katalog ist der Bereich unterhalb der Patene verschattet; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Taf. LVII, links. Erkennbar sind dort jedoch der gewölbte Metallverschluss sowie eine Erhebung in der Mitte.

träger ersucht werden, Ranieris Anliegen beim Papst zu unterstützen.⁷³ Bereits die Ausführlichkeit, in der der Doge dem Papst den zerstörerischen Brand und die unerwartete Entdeckung dreier davon völlig unversehrt gebliebener Reliquien schilderte, legt nahe, dass es nicht etwa darum ging, an ein Wunder zu erinnern, das im Vatikan längst ‚aktenkundig‘ war. Hingegen ist davon auszugehen, dass es sich hier um die erste offizielle Verkündung des Ereignisses in Rom handelte, und die Anzahl der Dokumente signalisiert deutlich den Stellenwert dieser Korrespondenz. Doch welche Belange waren es, die dem Dogen so sehr am Herzen lagen?

Je zerstörerischer das Feuer, desto bemerkenswerter die Tatsache, dass drei Reliquien es unbeschadet überdauern konnten. Dem Papst dies glaubhaft zu machen, darum ging es Ranieri, und als Begründung verwies er auf die ehrwürdige und antike Provenienz der Reliquien aus dem Besitz des ersten christlichen Kaisers sowie auf das besondere Interesse Gottes an ihnen: Die zweifelsfreie Authentizität der Reliquien, die genau wegen ihrer Echtheit das Gefallen Gottes fanden, ermöglichte erst das Wunder beim Schatzbrand.

Gleichzeitig lieferte, umgekehrt, das Wunder den Beweis für die Echtheit der Reliquien, so die Botschaft des Dogen an Clemens.

Es sei an dieser Stelle zumindest angedeutet, dass Venedig durch die lateinische Eroberung von Konstantinopel keinesfalls in den Besitz der ranghöchsten Reliquien gelangt war, nämlich derjenigen aus dem Besitz der byzantinischen Kaiser. Diese verblieben noch jahrzehntelang in Konstantinopel, bis sie an König Ludwig IX. von Frankreich veräußert wurden. Der in den Jahren 1239 bis 1247 erfolgte, sukzessive Verkauf von über zwanzig Reliquien aus der kaiserlichen Pharos-Kapelle nach Paris stellt den mit Abstand bedeutendsten Reliquientransfer der Lateinerzeit dar, zumal sich darunter die Dornenkrone Christi und das vielleicht größte Reliquienkreuz der christlichen Welt befanden.⁷⁴ Demgegenüber nimmt sich die Handvoll Reliquien, deren



Abb. 8: Kelch-Patenen-Reliquiar für den Schädel des Täufers im Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

73 Diese weiteren Briefe wurden zwischen dem 13. Juni und dem 7. Juli 1265 verfasst; vgl. die Edition dieser Texte in Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), Documenti, 394, 39–396, 3.

74 Ausführlich zu den historischen Zusammenhängen und den Artefakten der neuere Ausstellungskatalog von Jannic Durand/Maire-Pierre Laffitte (Hrsg.), *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. Paris 2001.

Herkunft aus Konstantinopel man im spätmittelalterlichen Venedig proklamierte, bescheiden aus. Die Lagunenstadt befand sich damit in Konkurrenz zu zahllosen Orten im Westen, an die durch die Plünderung Konstantinopels, meist durch Zufall gesteuert, eine oder mehrere Reliquien gelangt waren, darunter vielfach Kreuzreliquien und andere Herrenreliquien.⁷⁵ Zudem werden mindestens zwei der von Ranieri Zen beworbenen Reliquien manch einem Zeitgenossen dubios erschienen sein: Das Blut der Passion war (wie prinzipiell alle Körperreliquien Christi) im 13. Jahrhundert Gegenstand erhitzter theologischer Debatten, die um die Problematik kreisten, inwiefern nach der Himmelfahrt des Herrn etwas von dessen Körper auf Erden verblieben sein könne.⁷⁶ Vom Schädel des Täufers kursierten offenbar schon seit der Spätantike mehrere vollständige Exemplare im östlichen Mittelmeerraum,⁷⁷ und so hat es fast eine gewisse Logik, dass man dieses heilige Haupt im Mittelalter mitnichten nur in Venedig verehrte: Im Jahre 1206 war der (komplette) Schädel aus dem Manganenkloster in Konstantinopel von Walon de Sarton nach Amiens gebracht worden, wo er noch heute erhalten ist.⁷⁸ Auch in dem erwähnten, kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts aus Konstantinopel nach Paris gelangten Reliquienkonvolut befand sich nach zeitgenössischen Quellen die obere Schädelpartie des Täufers.⁷⁹ Jacobus von Voragine verbreitete mit seiner im späten 13. Jahrhundert bereits enorm populären ‚Legenda aurea‘ gar, dass das Haupt des Johannes schon in karolingischer Zeit aus Konstantinopel nach Poitiers gebracht worden sei.⁸⁰ Nicht zuletzt vor diesen Hintergründen erscheint es durchaus verständlich, dass Ranieri Zen sich darum bemühte, seine Reliquien byzantinischer Herkunft mit der Aura des Wunderbaren zu versehen, um damit ihre zweifelsfreie Authentizität plausibel zu machen.

Ganz eindeutig fußt der Wunderbericht des Dogen auf dem Brauch der Feuerprobe an Reliquien, der mindestens bis zum späten 12. Jahrhundert, dann wieder in der frü-

75 Vgl. Paul E. D. Riant, Des dépouilles religieuses, enlevées à Constantinople au XIIIe siècle, et des documents historiques nés de leur transport en Occident, in: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, 4 ser., Bd. 6, Paris 1875, 3–85 u. 176–213.

76 Vgl. für die Entwicklung der Debatte und ihre Protagonisten *Nicholas Vincent*, *The Holy Blood. King Henry III and the Westminster Blood Relic*. Cambridge 2001, 82–136.

77 *John Wortley*, *Relics of the ‚Friends of Jesus‘ at Constantinople*, in: Jannic Durand/Bernard Flusin (Hrsg.), *Byzance et les reliques du Christ*. Paris 2004, bes. 145–149.

78 Vgl. *Leslie C. Brook*, *La translation de la relique de saint Jean-Baptiste à la cathédrale d’Amiens: récits latin et français*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 91, 1990, 93–106; *Musée du Louvre* (Hrsg.), *Byzance. L’art byzantin dans les collections publiques françaises*. Paris 1992, Nr. 240.

79 *Durand/Laffitte* (Hrsg.), *Le trésor* (wie Anm. 74), bes. 79–81.

80 *Iacopo da Varazze*, *Legenda aurea*. Ed. *Giovanni Paolo Maggioni*. 2 Bde. Florenz 21998, Bd. 2, 883 (146); zur Entstehung und Verbreitung des Textes im 13. Jh. ebd., Bd. 1, XIII–XV.

hen Neuzeit, vielerorts nachgewiesen ist.⁸¹ Abgeleitet aus der ursprünglich juristischen Praxis, die Glaubwürdigkeit von Angeklagten und Zeugen durch die Feuerprobe zu testen, diente das offizielle, durch den Ordo *ad probandas reliquias* geregelte kirchliche Ritual bei Reliquien dazu, deren Echtheit zu beweisen.⁸² Während man solche Feuerproben mit offiziell geregelterm *Procedere* gezielt herbeiführte, existieren aus dem Mittelalter gleichfalls viele Berichte zufälliger Feuerproben, nämlich über Reliquien, die wunderbarerweise bei Brandkatastrophen unbeschadet geblieben seien.⁸³ Schon die Tatsache, dass Ranieri Zens Schilderungen ganz offensichtlich von solchen Geschichten inspiriert sind, erhärtet den Verdacht, dass der Doge zumindest die Schwere des Brandes stark übertrieben dargestellt haben wird: Nur wenn das Feuer so verheerend war, dass praktisch alles zerstört wurde, kann plausibel als Wunder deklariert werden, dass drei Reliquien dabei vollkommen unversehrt blieben. Vorsichtshalber bezog sich Ranieri auf ein Ereignis, dessen genaue Umstände nach immerhin rund 35 Jahren, rund zwei Generationen später, kaum noch jemandem in Erinnerung gewesen sein können, erst recht nicht dem Papst im fernen Rom. Um Clemens von der Wahrheit der Schilderungen zu überzeugen, führt der Doge eine Liste honoriger Zeugen an, die sofort nach dem Wunder zu dessen Verifizierung (*ad inquisitionem de tanto miracolo*⁸⁴) herbeigeführt worden seien, darunter der venezianische Bischof von Castello, der Patriarch von Grado sowie viele Ordensleute und andere Kleriker.⁸⁵ Doch was genau bezweckte der Doge mit seiner Korrespondenz im Frühjahr 1265?

Das Anliegen des Dogen ist in dem Brief klar zum Ausdruck gebracht: Dem Papst und der römisch-katholischen Kirche sollte das „große und ruhmvolle Wunder“ mitgeteilt werden, damit „die Wahrheit bekannt und über alle Teile der Erde feierlich und mit seiner [des Papstes] Erlaubnis verbreitet“ und „vielen Seelen Erbauung und Ablass

81 Thomas Head, Saints, Heretics, and Fire: Finding Meaning through the Ordeal, in: Sharon Farmer/Barbara H. Rosenwein (Hrsg.), *Monks & Nuns, Saints & Outcasts. Religion in Medieval Society. Essays in Honor of Lester K. Little*. Ithaca/London 2000, 220–238, mit einer Auflistung von insgesamt 20 durch Texte bezeugten Feuerproben an Reliquien ebd., 236–238; G. J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist*. Leiden u. a. 1995, 329–331. In Venedig wurde im Jahre 1528 eine kurz zuvor der Kirche San Marco gestiftete Kreuzpartikel auf ihre Echtheit geprüft, indem man sie Feuer aussetzte; Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 109f., bes. 110. Allgemein zu Feuerproben an Reliquien in der Frühen Neuzeit Head, *Saints* (wie Anm. 81), 224.

82 Ebd., 224, mit Anm. 10.

83 Für Beispiele vgl. ebd., 230; Snoek, *Medieval Piety* (wie Anm. 81), 331f.; Vincent, *Holy Blood* (wie Anm. 76), 70–71 u. 209–210; Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972, 32f.

84 Andreae Danduli *Chronica* (wie Anm. 8), Documenti, 393, 43.

85 Ebd., 393, 41–394, 1.

zuteil“ werde.⁸⁶ Bestimmte Formulierungen zu Beginn des Wunderberichts legen nahe, dass es in der Dogenkirche schon seit einer gewissen Zeit üblich war, die drei Reliquien aus der Feuerprobe am Himmelfahrtstag öffentlich zu zeigen.⁸⁷ Wenn sich der Doge nun mit dem ausdrücklichen Anliegen einer offiziellen Anerkennung des Reliquienwunders an den Papst wandte und gleichzeitig eine Institutionalisierung von Ablässen anregte, so signalisiert dies, dass für die Reliquien aus Konstantinopel bis in die 1260er Jahre hinein kein päpstlich approbierter und mit entsprechenden Ablässen verknüpfter Kult existierte. Folglich beabsichtigte der Doge mit seinem Schreiben eine Aufwertung und effiziente Propaganda bestehender, jedoch offenbar noch wenig bekannter Reliquienkulte durch päpstliche Förderung.

Abgesehen von einem allgemeinen Prestigegewinn Venedigs nach einer günstigen Reaktion des Papstes, erhoffte man sich wohl, dass der Kult um die Reliquien mit den vom Papst erteilten Ablässen mehr Pilger nach San Marco locken und dem Dogen zu zusätzlichen finanziellen Mitteln verhelfen würde. Man muss dabei bedenken, dass große Teile der Markuskirche erst im fortgeschrittenen 13. Jahrhundert in Angriff genommen bzw. fertig gestellt worden sind. Vor allem sind hier der Bau und die Mosaisierung des gesamten Atriums sowie die aufwändige Gestaltung der Fassaden zu nennen.⁸⁸ All dies war während der Amtszeit Ranieris noch in vollem Gange, und es ist klar, dass man für die Fertigstellung der Dogenkirche eine Menge Geld benötigte – dies eben auch noch nach 1261, als Venedig erhebliche Einbußen im Mittelmeerhandel zu verzeichnen hatte.

Dass der Papst geneigt sein würde, für die Verehrung von Reliquien, die aus Konstantinopel stammten, einen Ablass zu gewähren, konnte sich Ranieri mit Blick auf die Pariser Sainte-Chapelle erhoffen: Für den Besuch der königlichen Palastkapelle und die Verehrung der bereits erwähnten, um 1240 aus Byzanz dorthin gelangten ranghohen Reliquien waren immer wieder großzügige päpstliche Ablässe erteilt worden, erstmals bereits unter Innozenz IV. (1243–54).⁸⁹ Gerade Clemens' unmittelbarer Amtsvorgänger, Urban IV. (1261–64), wie Clemens selbst ein gebürtiger Franzose, hatte im ersten Jahr

86 (...) *quod hoc tam grande et tam gloriosum miraculum, quod ad tantam roborationem fidei noscebatur, Summo Pontifici, et ecclesiae Romanae minime reuelabant, ad hoc, ueritate cognita, et per mundi partes solenniter et de sua licentia diuulgata, in multam animarum edificationem indulgentia praeberetur*; ebd., 393, 36–39.

87 (...) *dum noviter in festo beate Ascensionis Domini, sacrae reliquiae, videlicet Lignum Sanctae Crucis, ampulla de uero Sanguine Christi et vertex beati Joannis Baptistae more solito populo fuissent ostensae* (...); ebd., 27–29. Die Formulierungen *noviter* und *more solito* zeigen an, dass der Brauch schon länger bestand.

88 Grundlegend zu den Mosaiken des 13. Jahrhunderts *Otto Demus*, *The Mosaics of San Marco in Venice*. Chicago/London 1984, Bde. 2/1 und 2/2 (*The Thirteenth Century*); zur Fassadenverkleidung *Otto Demus*, *Der skulpturale Fassadenschmuck des 13. Jahrhunderts*, in: *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Aussenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*. Berlin 1979, 1–15.

89 *Nikolaus Paulus*, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter. Vom Ursprunge bis zur Mitte des*

seines Pontifikats mehrfach Ablass für diejenigen ausgesprochen, die in der Pariser Palastkapelle am Gottesdienst teilnahmen. Denjenigen, die die Kapelle am Jahrestag von deren Weihe oder an den acht darauf folgenden Tagen aufsuchten, hatte Urban am 21. November 1261 gar den für damalige Verhältnisse gigantischen Ablass von drei Jahren und hundertzwanzig Tagen zugestanden.⁹⁰

Die Vermutung liegt nicht allzu fern, dass sich Ranieri für seine Reliquien gleicher Provenienz vergleichbare Aufmerksamkeiten seitens des kurz zuvor, am 5. Februar 1265, neu ins Amt gewählten Clemens erhoffte. Die Zusatzqualifikation der venezianischen Reliquien durch eine erfolgreich bestandene Feuerprobe sollte wohl ihren Teil dazu beitragen, päpstliches Wohlwollen zu erlangen. Seinen Amtsvorgängern folgend gewährte Clemens noch im ersten Jahr seines Pontifikats gleichfalls einen Ablass für den Besuch der Pariser Reliquien.⁹¹ Ob Ranieris Wunderbericht überhaupt bis zum Papst vorgedrungen ist, ist unbekannt. Jedenfalls findet sich an keiner Stelle in den Registern Clemens' ein Eintrag, der mit Reliquien in Venedig zu tun hätte. Nun könnte man einwenden, dass aus dem Mittelalter längst nicht alle Ablassbewilligungen, die schriftlich fixiert wurden, erhalten sind.⁹² Dass es im Jahre 1265 eine päpstliche Anerkennung des Wunders und damit verbundene Ablass gegeben hat, die nur nicht mehr dokumentiert sind, kann wohl dennoch mit Sicherheit ausgeschlossen werden: Die venezianischen Chronisten des 13. Jahrhunderts schweigen hierzu, vor allem aber über

14. Jahrhunderts (2 Bde.). Mit einer Einleitung und einer Bibliographie von Thomas Lentes. Darmstadt 2000, Bd. 2, 9. Ich danke einem Leser, der es vorzieht, anonym zu bleiben, für den Hinweis auf die von verschiedenen Päpsten gewährten, umfangreichen Ablass anlässlich der Verehrung der Reliquien in der Ste-Chapelle.

90 Les registres d'Urban IV (1261–1264). Recueil des bulles de ce pape. Publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux du Vatican. Par *M. Jean Guiraud*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 2,13.) 4 Teil-Bde. Paris 1901–1906, Bd. 4, Paris 1906, Nr. 2874; für die anderen auf die Ste-Chapelle bezogenen Ablass ebd., Bd. 2, Paris 1901, Nr. 23, 24. Allgemein üblich waren Ablass von wenigen, maximal 40 Tagen, wobei allerdings Päpste teilweise mehr gewährten; *Vincent, Holy Blood* (wie Anm. 76), 158. Zu den Bemühungen Urbans um das französische Königshaus vgl. auch *Ivan Gobry, Deux papes champenois: Urban II, Urban IV*. Troyes 1994, 159.

91 Les registres de Clément IV (1265–1268). Recueil des bulles de ce pape. Publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux du Vatican. Par *Edouard Jordan*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 2,11.) Paris 1895–1945, Nr. 1847 (25. Oktober 1265). Die Höhe des Ablasses fiel jedoch mit einem Jahr und vierzig Tagen deutlich geringer aus als bei seinem Amtsvorgänger. Allerdings ist der Ablass für die Verehrung des Pariser Heilums einer von nur wenigen, die Clemens überhaupt für die Verehrung von Reliquien gewährte, und ansonsten erteilte der Papst Ablass von normalerweise erheblich kürzerer Dauer. Vgl. ebd., Index analyticus notabilium rerum, 52, *sub voce* „Indulgentiarum concessio“. Unter den dort aufgeführten 46 Ablässen während des Pontifikats Clemens' beziehen sich nur sechs mehr oder weniger explizit auf die Verehrung von Heiligen bzw. deren Reliquien; ebd., Nr. 468, 1445, 1644, 1811, 1847/48, u. 1894. Eine Übersicht der von Clemens gewährten Ablass bei *Paulus, Geschichte des Ablasses* (wie Anm. 89), Bd. 2, 8f.; vgl. auch ebd., 176.

92 Ebd., Bd. 1, 131; *Vincent, Holy Blood* (wie Anm. 76), 161.

das von Ranieri detailreich geschilderte Schatzbrandwunder vollständig. Hierauf wird weiter unten zurückzukommen sein.

Portraits in Stein – die Reliquientafel von San Marco

Unabhängig von möglichen Gründen für Ranieris Bemühungen um die Reliquien aus Konstantinopel und von der Frage, wie erfolgreich der Doge damit war, bezeugt die Korrespondenz des Jahres 1265, dass man von offizieller Seite die vergleichsweise jungen Kulte um das Heiltum aus Konstantinopel in der Dogenkirche zu fördern suchte. Als ein seltenes Bilddokument, das ebenfalls im Kontext dieser Reliquienwerbung zu betrachten ist, hat ein marmornes Relief in San Marco zu gelten (Abb. 9 a–c, Tafel II 1). Auf ihm sind insgesamt fünf Reliquien abgebildet, und gleichzeitig wird visuell an deren Präsenz in der Lagunenstadt aufgrund göttlicher Vorsehung erinnert. Letztere ist im Relief mit der Hand Gottes oben rechts angedeutet sowie durch die Anwesenheit von insgesamt drei Engeln, von denen derjenige oben im linken Zwickel ebenfalls die Reliquien segnet.

Das Relief befindet sich in einer Passage, die vom Hof des Dogenpalastes, außen an der Ostwand der Schatzkammer entlang, in den Südarml von San Marco führt und die in der modernen Forschungsliteratur überwiegend als *Andito Foscari* bezeichnet wird (s. Abb. 14–15).⁹³ Es handelt sich dabei um einen schmalen, nur wenig mehr als zwei Meter breiten, und fast sechs Meter langen Korridor mit einem hohen Tonnengewölbe.⁹⁴ Die Tafel befindet sich an der Westwand dieser Passage, also zur Reliquienkammer des Schatzes, dem so genannten *Santuario* hin orientiert.

Die bislang ausführlichste Beschäftigung mit der Tafel und den auf ihr abgebildeten Gegenständen stellt die bereits erwähnte Studie von Debra Pincus dar. Pincus siedelte darin die Entstehung des Reliefs in demselben zeitlichen und ideologischen Kontext wie Ranieri Zens Wunderbericht an.⁹⁵ Andere Autoren, wie Staale Sinding-Larsen und Renato Polacco, haben vor allem zu rekonstruieren versucht, auf welche Weisen die

93 Diese Bezeichnung leitet sich von dem rechteckig zu diesem Korridor, zwischen Porta della Carta und der Scala dei Giganti verlaufenden, so genannten Porticato Foscari ab. Mit diesem, in den 1440er Jahren unter dem Dogen Francesco Foscari errichteten Porticato ist der Andito durch sein südliches Portal verbunden. Zum Porticato Foscari vgl. *Umberto Franzoi, Il Palazzo Ducale. Architettura*, in: Umberto Franzoi u. a., *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, 57–63, bes. 57f.; zuvor auch *Umberto Franzoi, Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia. Prefazione di Terisio Pignatti*. Venedig 1982, 57–64; *Debra Pincus, The Arco Foscari: The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*. New York/London 1976, 58–64 u. 69–75.

94 Die genauen Maße der Passage sind: 2,12 m Breite (Wand zum Südarml der Kirche) bzw. 2,33 m Breite (Wand zum Andito Foscari) / 5,70 m Länge / 5,70 m Höhe (Gewölbescheitel).

95 *Pincus, Christian Relics* (wie Anm. 4), passim, bes. 39f., 46 u. 48; im Anschluss daran auch *Dale, Pictorial Narratives* (wie Anm. 10), 87.



Abb. 9a: Reliquientafel im sog. Andito Foscari, S. Marco, Venedig (Foto: K. Krause)

Tafel in das religiöse Zeremoniell von San Marco eingebunden war⁹⁶ Das Monument selbst ist trotz aller Erklärungsversuche noch wenig bekannt, zumal es in den einschlägigen Publikationen speziell zur Skulptur der Markuskirche meist vollständig übergangen oder bestenfalls gestreift wurde.⁹⁷

Für die Tafel hat die Forschung verschiedene Entstehungszeiten vorgeschlagen, die von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis ins 14. Jahrhundert reichen. Sofern die bisherigen Datierungen überhaupt begründet wurden, geschah dies vor allem auf stilistischer

96 Renato Polacco, *Proposte per una chiarificazione sul significato e sulla funzione del „bassorilievo“ delle reliquie dell’Andito Foscari in San Marco a Venezia*, in: *Hadriatica. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*. Padua 2003, 133–137; *Staaale Sinding-Larsen*, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. Rom 1974 (Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Bd. 5.), 199, 211f., bes. 212, mit Anm. 4, jedoch mit weitgehend unzutreffender Identifikation der dargestellten Gegenstände.

97 Ohne Bezugnahmen auf das Relief: *Wolfgang Wolters*, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*. Venedig 1979; *Wolfgang Wolters* (Hrsg.), *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*. Berlin 1979; *Otto Demus/Lorenzo Lazzarini/Mario Piana/Guido Tigler*, *Le sculture esterne di San Marco*. Mailand 1995;

Basis.⁹⁸ Würde man mit Debra Pincus eine frühe Entstehung erwägen, also schon in den 1250er bis 60er Jahren,⁹⁹ so wäre allerdings verwunderlich, dass das Relief fünf Reliquien abbildet, wo doch praktisch gleichzeitig Ranieri Zen nur drei zu fördern suchte, die zudem angeblich einzige Überlebende eines verheerenden Schatzbrandes waren.

Standen bisher Fragen der politischen und zeremoniellen Signifikanz der Tafel im Mittelpunkt des Forschungsinteresses, so wurde das physische Erscheinungsbild der abgebildeten Reliquien weder umfassend beschrieben noch gedeutet. Antonio Pasini äußerte in seiner monumentalen Publikation des Schatzes von San Marco die Meinung, dass das Relief lediglich eine grobe Vorstellung vom Aussehen der Reliquien vermittele, die der Bildhauer sicher nicht mit eigenen Augen gesehen habe.¹⁰⁰ Diesem Urteil möchte ich mit Nachdruck widersprechen. Die Reliefs sind, im Gegenteil, für ihre Entstehungszeit bemerkenswert genaue Portraits der realen Artefakte. Genau deshalb ist die Tafel ein einzigartiges Dokument für Gestalt und Präsentation der Reliquien aus Byzanz in der Markuskirche vor rund siebenhundert Jahren.

Das 82 cm breite und 50 cm hohe Reliquienrelief wird von einem Rahmen umgeben, der aus sechzehn Rechtecken bzw. Quadraten aus verschieden farbigem Marmor zusammengesetzt und seinerseits von zwei schmalen Friesleisten eingefasst ist.¹⁰¹ Auf diesen Leisten sind zudem im Streiflicht Spuren einer einstigen Vergoldung zu erkennen, und möglicherweise waren auch Teile der Reliefdarstellung, die heute stark abgegriffen ist, ursprünglich golden gefasst. Der polychrome Rahmen aus Marmor ist von

Ruth Papadopoulou, Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig. Würzburg 2002 (knappe Erwähnung des Reliefs in Anm. 85, mit Verweis auf die Studie von Pincus).

98 *Pasini*, Il tesoro (wie Anm. 1), 3, hielt die Tafel für ein Werk „probabilmente“ des 13. Jahrhunderts; *Molinier*, Le trésor (wie Anm. 2), 77, datierte sie ohne Begründung ins 13. oder 14. Jahrhundert; Hahnloser legte sich nicht fest und meinte, das Relief sei „di epoca medievale“; Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), 140; im Katalog der Wanderausstellung von Artefakten aus San Marco im Jahre 1984 findet sich eine nicht begründete Datierung erst ins 14. Jahrhundert; *Hellenkemper* (Hrsg.), Schatz von San Marco (wie Anm. 23), 257. *Pincus*, Christian Relics (wie Anm. 4), 40, datierte die Tafel ca. 1240–75, am ehesten in die 1250er oder 1260er Jahre. Die wenigen angeführten Stilvergleiche (ebd.) vermögen jedoch nicht zu überzeugen.

99 S. die vorhergehende Fußnote. Im Anschluss daran auch *Dale*, Pictorial Narratives (wie Anm. 10), 87.

100 „(...) è più che probabile, che allo scultore, quanto alla forma, se ne darà data all'ingrosso un'idea, e ch'ei non le avrà vedute: a quei tempi così gelosamente si custodivano le Reliquie“; *Pasini*, Il tesoro (wie Anm. 1), 3. Ein Stich des Reliefs (ohne den Rahmen) zielt die Titelseite sowohl des Text- als auch des Tafelbandes von Pasinis monumentaler Publikation.

101 Die Maßangaben (89 x 56 cm) bei *Pincus*, Christian Relics (wie Anm. 4), 39, wiederholt bei *Polacco*, Proposte, (wie Anm. 96), 133, sind falsch. Der Rahmen ist, einschließlich der beiden Friesleisten, 21 cm breit. Die farbigen Marmorstücke sind symmetrisch angeordnet: vier terracottafarben gemaserte Quadrate aus verschiedenen Steinsorten bilden die Eckkompartimente,

einem weiteren umgeben, bestehend aus vier schmalen Leisten aus Rosso di Verona, der dem Relief wahrscheinlich erst in späterer Zeit zugefügt wurde.¹⁰²

Zwei kniend abgebildete Engel vorn in der Mitte halten, einander zugewandt, ein Ostensorium empor, dessen Identifikation unproblematisch ist. Eindeutig handelt es sich bei ihm um die Heilig-Blut-Ampulle aus Bergkristall samt ihrer goldenen Fassung (Vgl. Abb. 1).¹⁰³ Was die Wiedergabe angeht, so ist das Relief von bemerkenswert großer Exaktheit: Das Größenverhältnis von Standfuß und Ampulle entspricht der Realität. Auch wurde das Profil des Fußes vom Bildhauer weitgehend genau nachvollzogen. Entsprechend dem Original erscheinen die beiden horizontalen Bänder der Fassung, und deren vertikal verlaufende Leisten fanden zumindest in der spitz zulaufenden Bekrönung eine Abbildung. Der heutige Zapfen oben auf der Goldfassung ist barockzeitlich,¹⁰⁴ ersetzte jedoch, wie sich aus der Relieffabbildung schließen lässt, eine ganz ähnliche Bekrönung des 13. Jahrhunderts. Es ist sicher vor allem auf die vergleichsweise geringe Größe der Darstellung zurückzuführen, dass das Relief nicht die Flaschenform zeigt, sondern das eigentliche Schaugefäß zylindrisch abgebildet wurde. Oben war argumentiert worden, dass die Bergkristallampulle ihre goldene Fassung höchst wahrscheinlich erst erhielt, nachdem der Doge Ranieri Zen im Jahre 1265 seinen Brief nach Rom geschickt hatte, womit wir gleichzeitig auch einen *terminus post quem* für die Anfertigung der steinernen Reliquientafel hätten.

Die privilegierte Platzierung der Blut-Ampulle im Zentrum des Reliefs, zudem von Engeln präsentiert, entspricht ihrer Nennung an erster Stelle in beiden Schatzinventaren. Dem prominenten Rang des Ostensoriums angemessen wurde es zudem als einziges der fünf Artefakte auf der Tafel größer als in der Realität abgebildet.¹⁰⁵

Zwei Reliquienkreuze flankieren auf dem Relief das Ostensorium. Während das früheste Inventar von 1283 nur ein Reliquienkreuz anführt, nämlich dasjenige, „das im Feuer war“, beschreibt das Inventar von 1325 sogar insgesamt vier Reliquien vom ‚wahren‘ Kreuz ausdrücklich als kreuzförmig. Jedoch erscheinen nur zwei davon im vorderen Teil der Liste, nämlich das Kreuz Heinrichs von Flandern (Nr. 3) sowie dasjenige aus dem Schatzbrand (Nr. 5), sehr wahrscheinlich identisch mit dem Kreuz der

während die Längs- und Schmalseiten jeweils mit drei rechteckigen Stücken gefüllt sind. Von diesen bestehen die jeweils mittleren aus einem mehrfarbig gemaserten, hauptsächlich dunkelroten Marmor. Die jeweils flankierenden Rechtecke bestehen aus hellgrauem Marmor.

102 S. hierzu unten Anm. 146.

103 Diese Identifikation auch schon bei *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 3; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 140; *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 42; *Polacco*, *Proposte* (wie Anm. 96), 133.

104 Vgl. *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 117.

105 Das reliefierte Reliquiar ist 30,5 cm hoch, während die reale Höhe nur 24,5 cm beträgt.

byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina.¹⁰⁶ Die Abbildung von zwei Reliquienkreuzen auf der Marmortafel legt die Annahme nahe, dass es sich bei beiden um besonders prominente Exemplare in der Dogenkirche handelte, folglich am ehesten um die beiden in den Inventaren zuvorderst genannten.

Das Kreuz auf der linken Seite kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als dasjenige Heinrichs von Flandern identifiziert werden (Vgl. Abb. 4 a).¹⁰⁷ Auch in diesem Fall sind die Proportionen des Kreuzes, vor allem auch dessen Doppelkreuzform, wirklichkeitsnah wiedergegeben. Bemerkenswert ist des Weiteren, dass zumindest die beiden unteren seitlichen Figuren, Maria und Johannes, abgebildet sind. Obwohl Haltung und Gestik beider Gestalten nicht dem Original entsprechen und die oberen, kleineren Figuren der Ecclesia und Synagoge nicht abgebildet sind, wird hier das Kreuz des zweiten Lateinerherrschers in Konstantinopel gemeint sein.¹⁰⁸ Kein anderes erhaltenes oder in den Inventaren beschriebenes Reliquienkreuz kommt der Reliefdarstellung auch nur annähernd so nah wie dasjenige Heinrichs. Wahrscheinlich wurde das Kreuz, spätestens als es zu Beginn des 17. Jahrhunderts in sein Ostensorium kam und weitere Verzierungen erhielt, an seinem unteren Ende umgestaltet. Auffällig ist jedenfalls, dass die Reliquientafel am unteren Ende des vertikalen Kreuzbalkens eine Spitze zeigt, vermittels derer die Reliquie auf einen Stab gesteckt und beispielsweise bei Prozessionen umher getragen werden konnte. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wurde diese Spitze erst angebracht, nachdem das Kreuz in lateinischen Besitz gelangt war, und sie wurde spätestens wieder entfernt, als man das Kreuz in dem Ostensorium platzierte.¹⁰⁹ Das Relief bildet zudem die Fußstütze des Gekreuzigten ab, die, falls sie wirklich am Kreuz vorhanden war, wahrscheinlich ebenfalls im Zuge dieser Neupräsentation entfernt wurde.

106 Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 276, Nr. 3 und 5. Auch unter Nr. 16 und 18 (ebd., 277) sind Kreuzreliquien in Kreuzesform erwähnt. Das Reliquiar Nr. 16, das mehrere Gegenstände beherbergte, wird jedoch als beschädigt aufgeführt, und zum Kreuzreliquiar, das erst unter Nr. 18 aufgelistet ist, wird vermerkt, dass es *in camera Procuratie* aufbewahrt werde. Unter Nr. 14 erscheint zudem ein Kästchen *cum duabus cruciculis* (ebd.), wobei nicht klar ist, ob es sich hier um Reliquienkreuze handelt. In jedem Fall handelte es sich der Formulierung nach lediglich um kleine, also wenig repräsentative Kreuze.

107 Diese Identifikation auch bei *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 42.

108 Danielle Gaborit-Chopin hielt es wegen des Fehlens der oberen Figuren für fraglich, ob mit dem Reliefkreuz links das Heinrichskreuz gemeint ist; *Hellenkemper* (Hrsg.), *Schatz von San Marco* (wie Anm. 23), 256. Das Argument wird dort (ebd., 252) jedoch durch die unzutreffende Meinung untermauert, das Heinrichskreuz sei in den Inventaren vor 1402 nicht aufgeführt.

109 Jannic Durand hat aufgrund der Maße des Heinrichskreuz wahrscheinlich gemacht, dass es eines von insgesamt drei Reliquienkreuzen war, die sich einst in der um 1240 nach Paris transferierten, großen Staurothek aus dem byzantinischen Kaiserpalast befunden hatten; vgl. *Le trésor de la Sainte-Chapelle* (wie Anm. 74), Nr. 17, bes. 64. Vgl. zu dieser Staurothek auch *Durand*, *La relique impériale* (wie Anm. 50), 100–105. Mit der Spitze, die ohnehin gänzlich untypisch für byzantinische Reliquienkreuze wäre, hätte das Kreuz nicht in das für sie vorgesehene Kompartiment der Staurothek gepasst.

Die Abbildung des Heinrichskreuzes auf der Reliquientafel reflektiert dessen privilegierten Rang in San Marco, wengleich dieses Kreuz, wie oben mit Blick auf die mittelalterlichen Schatzinventare begründet wurde, sicher nicht dasjenige war, welches mit der Feuerprobe von 1230 assoziiert wurde. Letzteres wird, wie man annehmen darf, wichtig genug für eine Abbildung auf der Reliquientafel gewesen sein, und so kann es sich bei ihm folglich nur um das vom Betrachter aus rechts dargestellte Kreuz handeln (Vgl. Abb. 6 a–b). Es hat auffälligerweise die für Kreuze aus dem byzantinischen Osten eher ungewöhnliche Form eines ‚lateinischen‘ Kreuzes mit nur einem Querbalken, und genau dieses Merkmal kennzeichnet auch das oben bereits beschriebene Irenenkreuz.¹¹⁰ Der Bildhauer hat sogar die metallene, leicht profilierte Basis unter dem vertikalen Balken im Relief angedeutet, wengleich er auf eine Wiedergabe der ornamentierten bzw. beschrifteten Balkenenden verzichtet hat. Das Kreuz steht auf einer sich nach unten hin verbreiternden Basis, die wie die Spitze am Heinrichskreuz heute nicht mehr vorhanden ist. Derartige Vorrichtungen aus Edelmetall zur Aufstellung von Reliquien waren, zumindest im mittelalterlichen Westen, durchaus üblich.¹¹¹ Es ist anzunehmen, dass die Basis abnehmbar war, so dass das Kreuz, wenn es nicht gerade zur Verehrung aufgestellt war, in seine in beiden Schatzinventaren beschriebene Stauothek gelegt werden konnte. Das Relief bildet die beiden Kreuze annähernd in ihrer Originalgröße ab, wobei es sogar der Tatsache Rechnung trägt, dass das Irenenkreuz in der Realität geringfügig kleiner ist als dasjenige Heinrichs von Flandern.¹¹²

Oben links und rechts sind zwei weitere Reliquiare abgebildet (Abb. 9 b–c). Auffällig ist, dass sie in deutlich geringerer Größe als die drei Herrenreliquien in der vorderen Bildebene erscheinen, womit visuell eine klare Hierarchisierung erfolgte. Zudem erscheinen die beiden oberen Artefakte vereinzelt im Bildraum, während die beiden Kreuze und die Engel mit dem Blut-Ostensorium auf einer einheitlichen ‚Bodenlinie‘ situiert sind. Dazu, was die beiden kleineren Gegenstände abbilden, hat es verschiedene Äußerungen gegeben, ohne dass allerdings je genauer auf Art und Aussehen der Objekte eingegangen worden wäre. Debra Pincus identifizierte das Artefakt vom Betrachter aus links als den Tüferschädel und dasjenige rechts als den Arm des heiligen Georg, weil beide Reliquien in den mittelalterlichen Quellen ausdrücklich als Kreuzzugsbeute der Venezianer von 1204 erwähnt werden.¹¹³ Dieser Annahme ist zuzustim-

110 Auch *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 3, und *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 43, sahen in dem Kreuz rechts das der Kaiserin Irene abgebildet, ohne es allerdings mit dem Schatzbrand in Verbindung zu bringen.

111 Ähnliche Standfüße an Reliquienkreuzen zeigen einige frühe bildliche Darstellungen des Schatzes der Pariser Ste-Chapelle seit dem frühen 14. Jahrhundert; vgl. *Le trésor* (wie Anm. 74), Nr. 24 u. Nr. 26–30. Es handelt sich auch in diesen Fällen um Vorrichtungen, die den byzantinischen Reliquien erst nach ihrer Ankunft im Westen zugefügt worden sind.

112 Das reliefierte Heinrichskreuz ist 29,5 cm hoch, das Irenes 27,5 cm. S. zu den Maßen der originalen Kreuze oben Anm. 48.

113 *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), bes. 43f. Zu den Quellen ausführlich weiter unten.

men, wobei der Zeugniswert des Reliefs für die einstige Präsentation der Reliquien und ihr Aussehen bislang unterschätzt wurde.

Oben in der Mitte links ist ein kastenförmiges Reliquiar abgebildet, dessen Deckel



Abb. 9b: Reliquientafel im sog. Andito Foscari, S. Marco, Venedig; Detail des Schädelreliquiars (Foto: K. Krause)



Abb. 9c: Reliquientafel im sog. Andito Foscari, S. Marco, Venedig; Detail des Olifanten-Reliquiars mit dem Arm des hl. Georg (Foto: K. Krause)

geöffnet und sogar leicht nach vorn gekippt ist, wodurch die Reliquie stärker ins Blickfeld des Betrachters gerückt erscheint (Abb. 9 b).¹¹⁴ Im Innern liegt, gut sichtbar, ein oval geformter plastischer Gegenstand, der mit einem großen, erhabenen Kreuz verziert ist. Es ist eindeutig, dass das ovale Objekt eine Schädelreliquie abbildet, und zwar tatsächlich eine, die aus Byzanz stammte. Von dort gelangten im Mittelalter zu verschiedenen Zeiten heilige Häupter in den Westen.¹¹⁵ Wie mehrere noch mit ihren ursprünglichen Zierden erhaltene Exemplare nahe legen, waren solche Schädelreliquien vielfach mit metallenen Dekor versehen, der direkt an dem Knochen befestigt wurde. Bei mehreren Exemplaren gehen von einem zentralen Medaillon mit der Büste des jeweiligen Heiligen kreuzförmig Bänder aus, beispielsweise bei der Schädelkalotte des Hl. Akyndinos, die 1204 wahrscheinlich aus der Kirche der Hll. Kosmas und Damian in die Abtei von Rosières im Jura gelangte (Abb. 10).¹¹⁶ Ein im Zentrum appliziertes

114 Interessant ist, dass die Schmalseiten des Kastens nicht rechteckig geformt sind, sondern das Reliquiar in der Darstellung wie ein längs in der Mitte durchgeschnittener Schrein mit Satteldach wirkt. Möglicherweise lässt dies Rückschlüsse auf die Form des originalen Kastens zu.

115 Zuerst ausführlicher zu byzantinischen Schädelreliquien und Arten ihres Dekors sowie ihrer Präsentation *Rainer Rückert*, Zur Form der byzantinischen Reliquiare, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8, 1957, 8–20; jüngst *Gia Toussaint*, Konstantinopel in Halberstadt. Alte Reliquien in neuem Gewand, in: *Das Mittelalter* 10, 2005, bes. 40 u. 42f.

116 *Rückert*, Reliquiare (wie Anm. 115), 7f.; *Byzance* (wie Anm. 78), Nr. 226; *Toussaint*, Halber-

Medaillon aus vergoldetem Silberblech zeigt die Büste des Heiligen, der mit ὁ ἅγιος] AKINΔINOC tituliert wird. Von dem Medaillon gingen in Kreuzform einst vier Stege aus vergoldetem Kupfer aus, von denen drei erhalten sind. In prinzipiell ähnlicher Wei-



Abb. 10: Byzantinische Schädelreliquie des hl. Akyndinos, Saint-Just, Arbois (Byzance [wie Anm. 78], Nr. 226)



Abb. 11: Byzantinische Schädelreliquie Jakobus d. J. im Domschatz von Halberstadt (Foto: G. Toussaint)

se, wenngleich aufwendiger, ist die Schädelreliquie des Apostels Jakobus d. J. im Dom zu Halberstadt dekoriert, die 1205 Bischof Konrad von Krosigk aus Konstantinopel mitbrachte (Abb. 11).¹¹⁷ Auch hier befindet sich im Zentrum der Kalotte eine in Resten erhaltene Büste des Heiligen, die auf dem Schnittpunkt von sich überkreuzenden, ornamentierten Bändern appliziert wurde.¹¹⁸ Kreuzförmig angeordnete Bänder aus Metall stellten in Byzanz offenbar einen durchaus konventionellen Dekor für Schädelreliquien dar, wie die erwähnten Exemplare und mehrere weitere bezeugen.¹¹⁹ Daher erscheint der Schluss plausibel, dass mit dem erhabenen Kreuz auf dem rundlichen Objekt links im venezianischen Relief eben genau eine solche Metallapplikation auf einer Schädelkalotte angedeutet ist. Folglich war in der Markuskirche um 1300 in der Tat eine Schä-

stadt (wie Anm. 115), 42. Bis 1990/91 befand sich die Reliquie in Arbois, St-Just, wo sie in jenem Winter einem Diebstahl zum Opfer fiel; Byzance (wie Anm. 78), Nr. 226.

117 Johanna Flemming u. a. (Hrsg.), Dom und Domschatz zu Halberstadt. Berlin 1972, 159.

118 Rückert, Reliquiare (wie Anm. 115), 10–12; Toussaint, Halberstadt (wie Anm. 115), 40–42.

119 Bei der Schädelreliquie Symeons des Styliten, die sich heute im Kamaldulenserklöster bei Arezzo befindet, wurde im 10. Jahrhundert ein griechisches Distichon auf vier Bänder verteilt, die von einem großen zentralen Medaillon ihren Ausgang nehmen. Letzteres wird einst ein byzantinisches Büstenbild des Heiligen beherbergt haben. Zu dieser Reliquie und ihrem Epigramm ausführlich Guillou, Recueil (wie Anm. 49), Nr. 16, mit Taf. 6. Weitere Beispiele für Schädelreliquien mit Kreuzbanddekor sind diejenige des Hl. Mamas in Langres, Rückert, Reliquiare (wie Anm. 115), 14, und die des Hl. Sebastian in Ebersberg, ebd., 29, mit Abb. 15.

delreliquie aus Byzanz vorhanden, nach dem Zeugnis der venezianischen Quellen diejenige des Täufers.

Das fünfte und letzte auf dem Relief abgebildete Artefakt erscheint als ein Gegenstand, der zunächst an ein Füllhorn oder einen Köcher¹²⁰ erinnert (Abb. 9 c). An zwei seitlichen Ösen ist ein geflochtener Trageriemen oder eine Kette aus Metallgliedern befestigt. Sowohl Hahnloser als auch Pincus vermuteten, bei dem Gegenstand müsse es sich um das Reliquiar für den Arm des heiligen Georg handeln.¹²¹ Von dieser Armreliquie ist in den venezianischen Quellen erstmals im 14. Jahrhundert die Rede, wobei das Inventar von 1325 das früheste Zeugnis darstellt. Dort findet sich an dritter Stelle der Vermerk, dass zusammen mit dem Kreuz Heinrichs von Flandern – in demselben Kasten – der Arm des heiligen Georg aufbewahrt werde, welcher „von glanzlos weißem Silber umgeben“ sei.¹²²

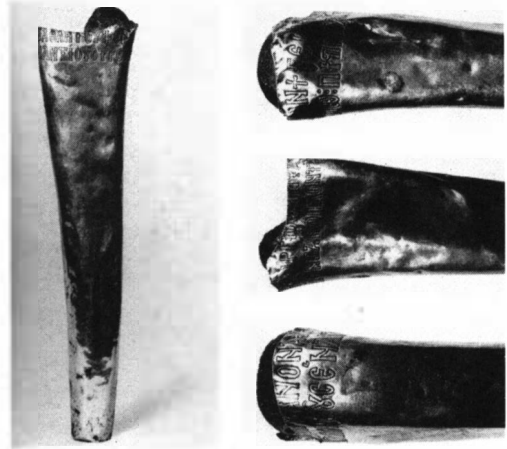


Abb. 12: Byzantinische Armreliquie des hl. Georg aus dem Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

Mit dieser wenig euphorischen Beschreibung ist offenbar das einfache Silberblech aus Byzanz gemeint, in das die Armreliquie eingeschlagen ist (Abb. 12). Diese Verkleidung wurde an ihrem oberen Ende mit einer griechischen Majuskelschrift versehen, die aus der Perspektive des Besitzers bzw. Trägers der Armreliquie verkündet:

„Die Reliquie des Athleten [Gotteskriegers] Georg, die fromme Universalwaffe tragend, vertreibe ich die Feinde.“¹²³

Aufgrund des Wortlauts liegt die Annahme nahe, dass die Reliquie in Byzanz gezielt mit der Absicht in Silber gefasst und beschriftet wurde, um sie in Kriegen mitzuführen, eine Praxis, die für den griechischen Osten seit dem 6. Jahrhundert bezeugt ist.¹²⁴ Das

120 Diese Identifikation bei *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 3.

121 *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 140; *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 43. Beide Autoren äußern sich nicht zur Art des Behältnisses.

122 *Item Crucem unam Christi, de ligno Domini, auro et argento ornatam, quae crux habet quatuor imagines ad ipsius latera positas, et est in una capsela; in qua capsela est brachium Sⁱ Jeorgii circumdatum argento albo*; *Gallo*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 276.

123 Γεωργίου ἀθλητῶνος ἀθλητοῦ φέρων / Πίστιν πάντοτε τῶν ἐναντίων τρέπω; *Guillou*, *Recueil* (wie Anm. 49), Nr. 101. Zu der Inschrift auch *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 43; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 140; *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 44.

124 Zu Reliquien in Kriegen z. B. *Sophia Mergiali-Sahas*, *Byzantine Emperors and Holy Relics*.

Silberblech wurde an der Inschriftseite des Armknochens nachträglich abgeschnitten, wobei in Kauf genommen wurde, dass Teile der Buchstaben verloren gingen. Vermutlich beabsichtigte man, das Gelenkstück weiter aus seiner Verhüllung zu befreien, um dadurch mehr von der Reliquie selbst sehen und berühren zu können.¹²⁵

Die Armreliquie befindet sich heute in einem aufwendig mit Emailplaketten dekorierten, vasenförmigen Behältnis, das in der Gesamthöhe mehr als einen halben Meter misst (Abb. 13, Tafel II 3).¹²⁶ Dieses Artefakt befand sich, als das zweite Inventar am 5. September 1325 niedergeschrieben wurde, offensichtlich gerade in der Herstellung. Zumindest war der Auftrag erteilt, denn es heißt in dem Dokument: „Ebenso halten wir fest, dass der Arm des heiligen Georg mit Gold und Silber, versehen mit Email, umhüllt wird; mit einem reitenden heiligen Georg zuoberst und einem aus Silber gefertigten Fuß“.¹²⁷ Es ist auf einen Blick evident, dass der Gegenstand oben in der Mitte rechts nicht das elaborierte, 1325 entworfene Reliquiar des Armknochens abbildet. Das Relief zeigt einen länglichen, schmalen Gegenstand, der sich nach oben hin leicht ver-

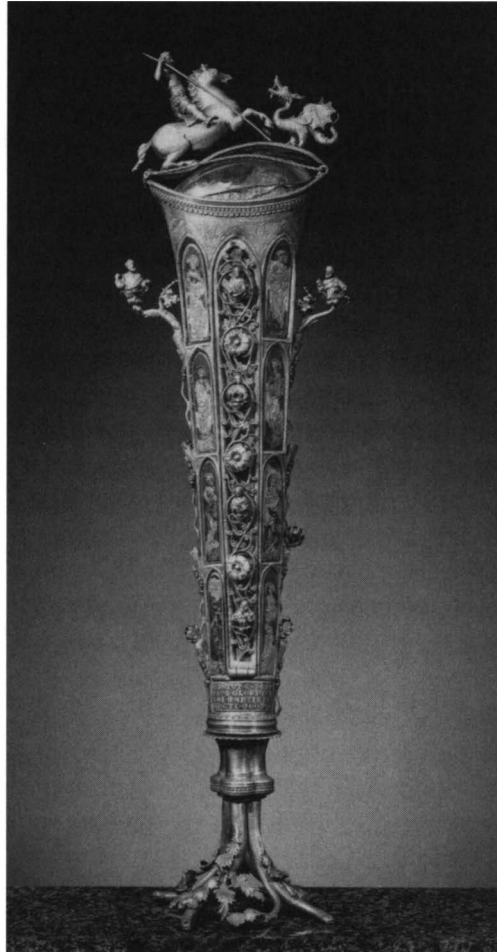


Abb. 13: Reliquiar für den Arm des hl. Georg im Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

Use, and Misuse, of Sanctity and Authority, in: *JÖB* 51, 2001, 49–51, bes. 49; *Michael McCormick*, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Medieval West*. Cambridge 1986, bes. 247 u. 314.

- 125 Pasini bemerkte, dass auf dem Gelenk in Tinte die Aufschrift του πρωτομάργου γεωργίου zu lesen sei; *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 44, mit Kommentaren zum Wortlaut.
- 126 Ausführlich zu dem Reliquiar vgl. *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), Nr. 159; bes. auch *Pasini*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 43f.
- 127 *Item notamus quod brachium s. Georgii circumdatur auro et argento laboratum ad smaldum cum uno Sancto Georgio equitante a parte superiori et cum uno pede argenteo laborato*; *Gallo*, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 276, I, 4. *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 163.

breitert, und dessen Öffnung schräg verläuft. Das Objekt selbst ist mit Reliefdekor aus sich kreuzenden Bändern und stilisierten Blüten beschnitzt. Am oberen Ende ist klar zu erkennen, dass ein unregelmäßig geformter Gegenstand aus dem Behälter heraus ragt (Abb. 9 c), ein wichtiges Detail, das bislang übersehen wurde. Dieser Gegenstand erinnert stark an das aus der byzantinischen Silberverkleidung befreite Gelenkstück des Knochens (Abb. 12), was die These bekräftigt, dass es sich bei dem auf der Tafel abgebildeten Behältnis in der Tat um dasjenige handelt, welches bis 1325 den Armknochen aus Byzanz beherbergte. Von seinem oberen Rand hängen dekorativ geflochtene Bänder herab, die mittels einer Öse an dem Artefakt befestigt sind.¹²⁸ Doch welche Art Behältnis ist hier eigentlich abgebildet? Antonio Pasinis Identifikation mit einem Köcher würde nicht zuletzt vor dem Hintergrund einen Sinn ergeben, dass die Reliquie in Byzanz dazu diente, in Feldzügen mitgeführt zu werden. Die Unterbringung einer Reliquie in einem (realen) Köcher wäre allerdings ungewöhnlich und für das gesamte Mittelalter meines Wissens singulär. Avinoam Shalem ging davon aus, dass es sich bei dem abgebildeten Gegenstand um einen Elefantenstoßzahn handelt, versehen mit typisch ‚sarazenischen‘ Schnitzereien sowie mit einer Aufhängevorrichtung.¹²⁹ Dieser Sichtweise möchte ich zustimmen, wenngleich auffällig ist, dass das untere Ende des Reliquiars nicht spitz zuläuft, sondern begradigt erscheint. Mehrere Dutzend elfenbeinerne Stoßzähne, die meist eine Länge von etwa 50–70 cm erreichen, sind aus dem Mittelalter erhalten.¹³⁰ Sie wurden, vollständig ausgehöhlt, zumeist als Signal- bzw. Jagdhörner präpariert, wobei man ihre Spitze als das Mundstück mehr oder weniger stark begradigt hat.¹³¹ Es ist zu vermuten, dass das Relief in etwas übertriebener Weise eine derartig abgeflachte Spitze wiedergibt. Hörner und Stoßzähne waren im Mittelalter nicht nur begehrte Artefakte für geistliche und weltliche Schatzkammern. Sie waren, in Sekundärverwendung, auch als Reliquienbehälter beliebt, wie mehrere Textquellen seit dem

128 Es ist aufgrund der Struktur dieses Geflechts auszuschließen, dass es sich etwa um ein Textil zum Verschließen der Öffnung handelt. Martina Papiro (Berlin) verdanke ich die Idee, dass das Material des Flechtwerks vielleicht identisch mit dem des Riemens ist, der an dem Behälter befestigt ist.

129 „(...) perhaps a little clumsily drawn, is an oliphant which is hung on its upper and lower parts by a chain. On its body is a pattern which consists of intersecting lines, forming a series of lozenges. This pattern might be a stylized simplification of the ‚inhabited scroll‘ design which is so characteristic of a large group of ‚Saracenic‘ oliphants“; *Shalem*, Islam Christianized (wie Anm. 25), 163; wiederholt in *Shalem*, Oliphant (wie Anm. 27), 125. Eine Assoziation des Stoßzahns mit der Georgsreliquie geschieht hier nicht.

130 Grundlegend zu geschnitzten Olifanten des Mittelalters *Ernst Kühnel*, Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.–XIII. Jahrhundert, Berlin 1971, 6–24; *Shalem*, Oliphant (wie Anm. 27); *Ralph Pinder-Wilson/Avinoam Shalem*, A Newly Discovered Oliphant in a Private Collection in London, in: Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 2, 2000, 79–85. Zur Zahl der erhaltenen Olifanten und den Maßen *Kühnel*, Elfenbeinskulpturen, 14; *Pinder-Wilson/Shalem*, Oliphant, 80.

131 Zu den verschiedenen Verwendungarten ‚sarazenischer‘ Olifanten *Kühnel*, Elfenbeinskulpturen (wie Anm. 130), 6–15; *Shalem*, Oliphant (wie Anm. 27), Kap. 6, bes. 80.

11. Jahrhundert und zudem vereinzelt erhaltene Exemplare dokumentieren.¹³² Auch auf die Art der Zurschaustellung solcher Artefakte gibt es Hinweise: So ist beispielsweise für die Kathedrale von Canterbury um 1300 bezeugt, dass von einem Balken über dem Hauptaltar ein Reliquien-Olifant herab hing.¹³³ In einer solchen, materiell wertvollen und schön anzusehenden Hülle konnte die mit ihrer byzantinischen Silberverkleidung unscheinbare Reliquie in Venedig ihrem Rang würdig präsentiert werden. Ob die Markuskirche um 1300 selbst über einen Olifant verfügte, der zur Unterbringung der Georgsreliquie diente, ist unbekannt.¹³⁴ Möglich ist, dass sich ein solcher Stoßzahn im Besitz der Dogen befand, der verschiedenen Zwecken der Repräsentation diente, wobei die Georgsreliquie nur zu besonderen Gelegenheiten, anlässlich ihrer öffentlichen Zeigung, in ihm platziert wurde. Das vasenähnliche Gefäß, das für die Armreliquie 1325 in Auftrag gegeben wurde, wäre dieser Hypothese nach das erste eigene Reliquiar des Georgsarmes, welcher – nur mit seiner byzantinischen Silberhülle – gemäß dem zweiten Inventar noch zusammen mit dem Heinrichskreuz in einem Kasten aufbewahrt wurde.¹³⁵ Das 1325 gefertigte Reliquiar (Abb. 13, Tafel II 3) ist in seiner Machart höchst ungewöhnlich, vor allem auch, weil aus dem Hoch- und Spätmittelalter Dutzende ‚konventioneller‘ Armreliquiare erhalten sind, die einen menschlichen Arm mit nach oben zeigender bzw. segnender Hand nachbilden. Das Georgsreliquiar ist in seiner aktuellen Präsentation zusammen mit vier solchen herkömmlichen Armreliquiaren in einer Vitrine aufgestellt, wodurch seine extravagante Form noch betont wird. Es ist zu vermuten, dass es die alte Elefantenzahn-Hülle der Armreliquie gewesen ist, die die Form des neuen Behälters inspirierte: Schließlich handelt es sich bei letzterem ebenfalls um ein nach oben hin breiter werdendes Gefäß mit runder bzw. ovaler Öffnung, in der das Gelenkstück des Knochens sichtbar ist.

Wegen der Abbildung der Heilig-Blut-Ampulle *schon* mit ihrer höchst wahrscheinlich erst nach Ranieris Brief angefertigten Goldfassung und des Georgsarmes *noch* in seinem alten Olifanten-Reliquiar lässt sich die Entstehung des Reliefs auf die Zeit zwischen 1265 und 1325 eingrenzen. Die Tatsache, dass insgesamt fünf Reliquien aus

132 Vgl. bes. *Braun*, Reliquiare (wie Anm. 29), 249–254; *Kühnel*, Elfenbeinskulpturen (wie Anm. 130), 14; *Gauthier*, Strassen (wie Anm. 83), 37f. u. Nr. 15; *Ornamenta Ecclesiae* (wie Anm. 43), Bd. 3, Nr. H 13, H 13A; *Wilfried Seipel* (Hrsg.), Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit. Wien 1999, Nr. 232, bes. 231.

133 *Kühnel*, Elfenbeinskulpturen (wie Anm. 130), 14 u. 85, Nr. 5; *Gauthier*, Strassen (wie Anm. 83), 38; *Shalem*, Oliphant (wie Anm. 27), 126 u. ebd., 125–130 zu vergleichbaren Arten der Präsentation von Olifanten.

134 Mit dem im Inventar von 1325 verzeichneten „Horn eines Einhorns“ (*Cornum unum de unicorno ornatum de argento*; *Gallo*, Il tesoro, wie Anm. 1, 277, II, 3), das an hohen Festtagen auf dem Hochaltar ausgestellt wurde (ebd., 277, II), ist vermutlich kein Elefantenstoßzahn gemeint, sondern das dünne und gerade Horn eines Narwals; vgl. zu derartigen noch erhaltenen Artefakten im Schatz von San Marco Il tesoro di San Marco (wie Anm. 1), Nr. 113; *Gallo*, Il tesoro (wie Anm. 1), 267–272.

135 S. das Zitat oben in Anm. 122.

Konstantinopel dargestellt sind und nicht nur die drei, von denen im Mai 1265 Ranieri Zen dem Papst berichtete, legt die Annahme nahe, dass das Relief erst einige Zeit nach diesem Datum angefertigt wurde. Dafür spricht auch der Umstand, dass Ranieri noch

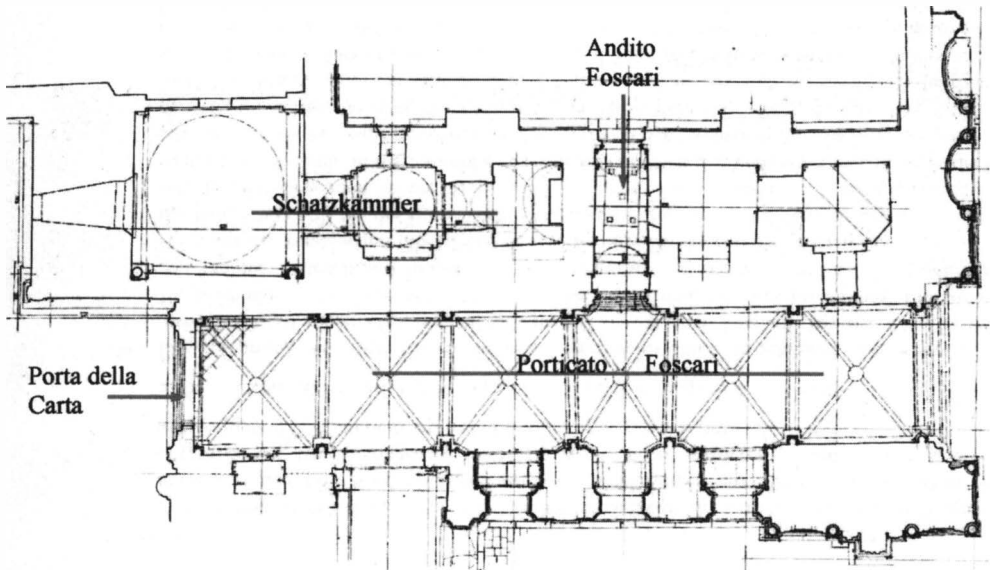
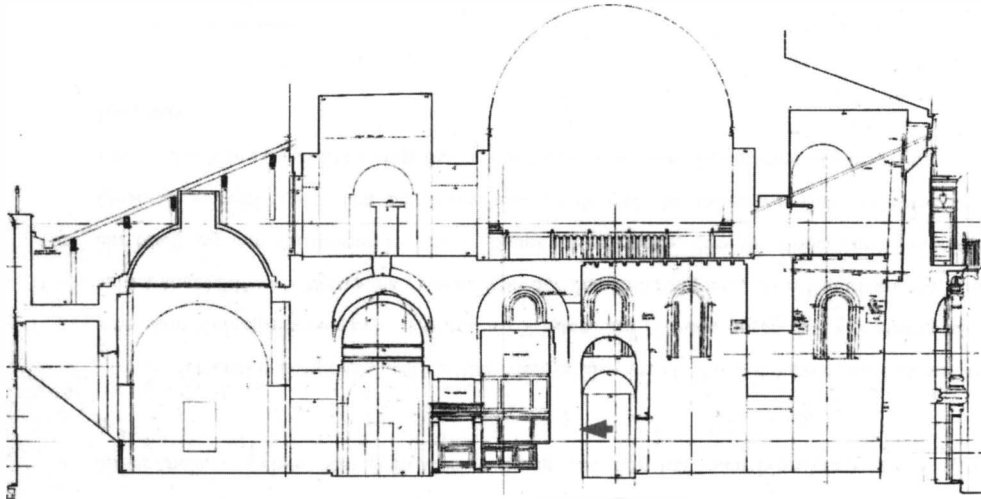


Abb. 14: Grundriss der südlichen Annexräume des Südarms von S. Marco und des sog. Porticato Foscari (unter Verwendung einer Zeichnung von F. Becker/B. Meissner, Okt. 1997–Feb. 1998; nach Cecchi, *La basilica* [wie Anm. 136], 90)

dem Reliquienkreuz den ersten Rang eingeräumt hatte, das Relief aber die Blutampulle privilegiert, die auch in den Inventaren an erster Stelle erscheint. Die Entstehung des Reliefs in einem nicht unbeträchtlichen zeitlichen Abstand zum Brief des Dogen anzusiedeln drängt sich nicht zuletzt deshalb auf, weil zwei der Reliquien – das Heinrichskreuz und der Georgsarm – überhaupt erstmals im zweiten Schatzinventar genannt sind. Daher erscheint eine weitere Eingrenzung der Entstehungszeit der Tafel möglich, nämlich auf die Jahrzehnte zwischen 1283 und 1325. Die Tatsache, dass der Georgsarm, wie das zweite Inventar nahe legt, erst 1325 sein erstes eigenes Reliquiar erhielt, könnte ein Indiz dafür sein, dass die Reliquie überhaupt erst wenig vorher in die Dogenkirche gelangt ist.

Die bisherige Forschung hat nie in Frage gestellt, dass der Platz, an dem sich das Relief heute befindet, identisch mit dessen ursprünglichem Anbringungsort ist (Abb. 14–15, Tafel II 4). Zwar ist dies nicht mit Sicherheit auszuschließen, jedoch erscheinen Zweifel an dieser Sichtweise durchaus angebracht. Eindeutig handelt es sich beim Andito Foscari um einen nachträglichen Einbau, denn mit seinem hohen Tonnengewölbe verdeckte man die unteren Partien eines der ursprünglichen Fenster des Süd-

arms (Abb. 15, Tafel II 4).¹³⁶ Daher erscheint es möglich, dass der Gang etwa gleichzeitig mit der großen gotischen Fensterrosette des südlichen Querarmes errichtet wurde, deren Einfügung um 1300 angenommen wird.¹³⁷ Mit dieser hypothetischen



Andito Foscari

Abb. 15: Längsschnitt durch die südlichen Annexräume des Südarms von S. Marco; der Pfeil markiert den Anbringungsort des Reliquienreliefs (unter Verwendung einer Zeichnung von F. Becker/B. Meissner, Okt. 1997–Feb. 1998; nach *Cecchi*, *La basilica* [wie Anm. 136], 91)

Entstehungszeit gut in Einklang zu bringen wäre die Freskierung der oberen Wandpartien des Korridors sowie seines Gewölbes. Bei dieser nur sehr fragmentarisch erhaltenen Ausmalung handelte es sich um einen aus vier Szenen bestehenden kleinen Zyklus mit der Verkündigung an Maria sowie der Geburt, der Kreuzigung und der Grablegung Christi, überfangen von einem Sternenhimmel. Ettore Merkel hat diese Ausmalung mit der Tätigkeit der Giotto-Werkstatt in Norditalien in Verbindung gebracht, wobei angesichts des beklagenswerten Zustandes der Fresken eine exaktere Einordnung als allgemein in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts kaum möglich ist.¹³⁸ Die anzunehmende Bau- und Ausmalungschronologie des Korridors würde grundsätzlich die Vermutung

136 *Roberto Cecchi*, *La basilica di San Marco. La costruzione bizantina del IX secolo. Permanenze e trasformazioni*. Venedig 2003, Abb. 36 (vgl. Abb. 15 des vorliegenden Beitrags).

137 Zu der Fensterrose *Herbert Dellwing*, *Il traforo*, in: *L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno internazionale di studio*. Venezia, 27–29 novembre 1996, Venedig 2000, 195–203. Die Datierung wird dort (ebd., 195) allerdings nicht begründet.

138 *Ettore Merkel*, *Gli affreschi dell'„Andito Foscari“ a San Marco*, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 7, 1987, 63–71. Zur Datierung ebd., bes. 65, mit dem Hinweis, dass eine exaktere Datierung und Zuschreibung der Fresken noch der Klärung bedürfen. Vgl. auch *Ettore Merkel*, *Affreschi poco noti a San Marco*, in: Renato Polacco (Hrsg.)

zulassen, dass die Fresken und das Reliquienrelief an der Wand darunter Teile einer einheitlichen Dekorationskampagne sind, die aus unbekanntem Gründen im Ansatz stecken blieb. Die unteren Wandpartien des Korridors wurden, mit dem Reliquienrelief als einzigem Dekor, ziegelansichtig belassen. Es muss in aller Deutlichkeit gesagt werden, dass der Gang zu den am wenigsten repräsentativen Örtlichkeiten in der gesamten Markuskirche gehört. Er dient heute als Abstellraum für defekte Kirchenbänke und Altpapier. Wenngleich sich die Ausmalung im 14. Jahrhundert um ein Vielfaches prächtiger präsentiert haben wird, mutet bereits das gewählte Medium im Vergleich zu der reichen Mosaizierung von San Marco bescheiden an. Diesen Eindruck bestätigt auch der Fußboden des Ganges: Während die Böden im Innern von San Marco und in den meisten anderen Annexräumen der Kirche bekanntlich mit aufwendigem *opus sectile* ausgestattet worden sind, besitzt der Andito Foscari lediglich einen einfachen, mit Steinplatten belegten Boden.¹³⁹ Alles in allem vermittelt der Korridor den Eindruck eines Provisoriums.

Verschiedene Forscher haben argumentiert, dass der Andito Foscari schon im Mittelalter als einer der Haupteingänge in die Kirche für die Regierungsangehörigen gedient habe und regulär bei Prozessionen genutzt worden sei. Mit diesen prominenten Funktionen des Korridors begründeten sie die Platzierung des Reliefs und erklärten gleichzeitig dessen Abnutzungsspuren.¹⁴⁰ Sofern eine so geartete Nutzung des Ganges überhaupt mit konkreten Textquellen belegt worden ist, datieren diese frühestens aus dem 16. Jahrhundert und äußern sich zudem nicht präzise dazu, wer genau diesen Durchgang zu welchen Gelegenheiten benutzte.¹⁴¹ Gestatten schon die frühneuzeitlichen Dokumente zur Funktion der Passage keine genauen Aussagen, so fehlen Quellen für die mittelalterliche Nutzung vollständig.¹⁴² Angesichts der räumlichen Enge des Korridors sowie seiner wenig repräsentativen, zudem unvollendet gebliebenen Ausstattung er-

Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del Convegno internazionale di studi Venezia, 11–14 ottobre 1994. Venedig 1994, 135–145, bes. 140–142.

- 139 Teils handelt es sich hierbei um Steinplatten in Zweitverwendung: Leicht schräg, unmittelbar in der Mitte des Ganges befindet sich die Bodenplatte eines ehemaligen Altars mit fünf Stützen; vgl. *Cecchi*, La basilica (wie Anm. 136), Abb. 34. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass an dieser Stelle, unmittelbar vor dem Eingang in den Südarm, jemals ein Altar gestanden hat.
- 140 *Sinding-Larsen*, Christ (wie Anm. 96), 161, 199, 211f. u. 215; *Pincus*, Christian Relics (wie Anm. 4), bes. 39f. u. 49; *Polacco*, Proposte (wie Anm. 96), bes. 135–137.
- 141 Es handelt sich um das Zeremonienbuch des Bartolomeo Bonifacio (1564) und Stringas Beschreibung von San Marco; *Giovanni Stringa*, La chiesa di San Marco. Cappella del Serenissimo Principe di Venetia. Venedig 1610. Zu den einschlägigen Textstellen s. die Literaturverweise oben in Anm. 96. Eine von *Debra Pincus*, Arco Foscari (wie Anm. 93), 70–71, zitierte Quelle des späten 15. Jahrhunderts bezieht sich m. E. nicht auf den Andito Foscari, sondern auf das Portal im Süden des Sanktuariums von San Marco, bei der Cappella di San Clemente.
- 142 *Sinding-Larsen*, Christ (wie Anm. 96), 161, vermutete, allerdings ohne Begründung, dass „prior to the fourteenth century“ der Doge durch diesen Gang die Markuskirche betreten habe.

scheint die von der Forschung vermutete zeremonielle Einbindung, erst recht bei Prozessionen mit einem gewissen Menschenaufkommen, wenig überzeugend.

Eines der Hauptcharakteristika des Reliquienreliefs ist seine demonstrative, ja geradezu plakative Ikonographie (Abb. 9 a, Tafel II 1). Daher erscheint es nicht weit hergeholt, es sich ursprünglich an einem Ort vorzustellen, wo möglichst viele Bürger und Besucher Venedigs in Stein portraitiert sehen würden, welche von Gott und seinen Engeln gesegneten Reliquienschatze die Markuskirche in ihrem Inneren birgt. Überdies ermöglichten die steinernen Repliken, stellvertretend für das Heiltum selbst, letzteres mit Händen zu greifen. Dass dies von vielen beherzt wurde, darauf deuten die starken Abnutzungsspuren der abgebildeten Artefakte. Deshalb ist davon auszugehen, dass sich die Tafel über längere Zeit hinweg an exponierter Stelle befand – an einem Ort, der wesentlich stärker frequentiert war als es der Andito Foscari aufgrund seiner Enge und seiner Lage je gewesen sein kann. Eine Platzierung des Reliefs an einer der zum öffentlichen Bereich hin ausgerichteten Fassaden der Dogenkirche wäre gut vorstellbar. Aus verschiedenen Gründen bieten sich für eine hypothetische Verortung am ehesten die südlichen Fassadenpartien von San Marco an, vielleicht die Fassaden der Schatzkammer (Abb. 16, Tafel II 5).¹⁴³ Nicht zuletzt die Tatsache, dass die auf dem Relief abgebildeten Reliquien von den Dogen stolz als Beutestücke aus Konstantinopel propagiert wurden, erscheint bedeutsam: Gerade deshalb hätte eine ursprüngliche Platzierung in direkter Nachbarschaft mit den übrigen an und vor der Südfassade versammelten Spolien aus Konstantinopel und dem östlichen Mittelmeerraum durchaus Sinn gemacht.¹⁴⁴ Über eine exaktere Lokalisierung des Reliefs in diesem Bereich kann nur spekuliert werden, denn ein nicht geringes Problem besteht in der Tatsache, dass sowohl die Datierung als auch die zeitliche Abfolge der An- und Umbauten im Süden vor der Kirche – also der Schatzkammer und des Baptisteriums sowie eventueller Vorgängerbauten –

143 Hier hätte sich das Relief zum einen in räumlicher Nähe zu den realen Reliquien befunden, zum anderen bieten diese beiden Fassaden – zumindest im heutigen Zustand – genügend Freiflächen, wo theoretisch einst das Relief platziert gewesen sein könnte.

144 Zu den Spolien z. B. *Otto Demus*, *The Church of San Marco in Venice*. History, Architecture, Sculpture. Washington (DC) 1960, 113 u. 145; *Patricia Fortini Brown*, *The Self-Definition of the Venetian Republic*, in: Anthony Molho u. a. (Hrsg.), *Athens and Rome, Florence and Venice. City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*. Stuttgart 1991, 521f.; *Marina Belozerskaya/Kenneth Lapin*, *Antiquity Consumed. Transformations at San Marco, Venice*, in: Alina Payne u. a. (Hrsg.), *Antiquity and its Interpreters*. Cambridge u. a. 2000, bes. 90–92; *Rebecca Müller*, *Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*. Weimar 2002, 55f.; jüngst *Robert S. Nelson*, *High justice: Venice, San Marco, and the spoils of 1204*, in: Panayotis L. Vocotopoulos (Hrsg.), *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade*. International congress, March 9–12, 2004. Athen 2007, 143–151.



Abb. 16: S. Marco, Venedig, von Südwesten (Foto: K. Krause)

weitgehend auf Hypothesen basieren.¹⁴⁵ Für die Jahrzehnte um 1300 gleichfalls schwer einzuschätzen ist die bauliche Situation des Palastareals vor dem Südarm der Kirche bzw. im Bereich vor deren Schatzkammer, dort, wo sich heute die ab 1438 errichtete Porta della Carta mit dem sich ihr anschließenden Porticato Foscari befindet (Abb. 14). Möglicherweise waren es gerade diese Baumaßnahmen im Quattrocento, die die Abnahme des Reliefs erforderten.¹⁴⁶ Von mindestens einer nachträglichen Versetzung des

145 Vgl. das kritische Referat des Forschungsstandes bei *Gabriele Horn*, Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig. Baugeschichte und Ausstattung. Frankfurt a. M. u. a. 1991, 37–56. In jüngerer Zeit *Ettore Vio*, Dai restauri del battistero della basilica di San Marco. Alcune indicazioni per la facciata sud, in: *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*. Venedig 1999, Bd. 2, 515–527.

146 Ein Indiz hierfür könnte sein, dass man für die farbliche Fassadengestaltung des Porticato in großem Umfang Rosso di Verona verwendete, aus dem auch die äußeren, sehr wahrscheinlich später zugefügten Rahmenleisten des Reliquienreliefs an seinem derzeitigen Anbringungsort bestehen (vgl. oben Anm. 102). Zu den Baumaßnahmen am Palasteingang s. oben die Literaturangaben in Anm. 93.



Abb. 17: Monza, Kathedrale, Tympanon des Westportals (Il tesoro del Duomo di Monza [wie Anm. 178], 12)

Steins zeugen wohl auch die Spuren mechanischer Einwirkung, die das Relief, besonders an seiner unteren linken Ecke, zeigt.

Ein vergleichbares, noch *in situ* erhaltenes Beispiel mittelalterlicher Plakatwerbung im öffentlichen Raum stellt das Westportaltympanon der Kathedrale von Monza dar (Abb. 17). Mit seiner Entstehung im späten 13. Jahrhundert oder – wahrscheinlicher – im ersten Viertel des folgenden Jahrhunderts (nach 1319) rückt es auch zeitlich in die Nähe der venezianischen Reliquientafel.¹⁴⁷ In seinem oberen Register sind mehrere Artefakte aus dem Domschatz abgebildet. Außen links sind drei Votivkronen zu sehen, und im Zwickel gegenüber erscheinen gut erkennbar vier Kelche, das so genannte Reliquienkreuz Berengars sowie die kuriose Henne mit ihren Küken.¹⁴⁸ Wie beim Reliquienrelief von San Marco legte man offensichtlich auch in Monza großen Wert auf

147 In der älteren Literatur wurde die Entstehung des Tympanons vielfach im (späten) 13. Jahrhundert vermutet. Aus stilistischen und historischen Erwägungen erscheint jedoch die Datierung ins erste Viertel des *Trecento*, wahrscheinlich sogar präziser in die Zeit kurz nach 1319, plausibler; vgl. zur Datierungsfrage bes. *Saverio Lomartire*, *Scultura „gotica“*, in: Roberto Conti (Hrsg.), *Il Duomo di Monza. La storia e l'arte*. Mailand 1990, 101 u. 103; zuvor auch *Sir Francis Oppenheimer*, *Frankish Themes and Problems*. London 1952, Part Four: The tympanum of the church of St. John in Monza, 109f. u. 124–128.

148 *Lomartire*, *Scultura* (wie Anm. 147), 101–103, mit weiterer Lit.; *Angelo Paredi*, *Storia del tesoro di Monza*, in: Lamberto Vitali (Hrsg.), *Il tesoro del duomo di Monza*. Mailand 1966, 9–22, bes. 16f. Zu den abgebildeten Objekten vgl. auch *Il Duomo di Monza* (wie Anm. 147), darin

eine möglichst genaue Abbildung der gemeinten Gegenstände. Ganz eindeutig reflektiert der Bildort der Monzeser ‚Portraits‘ die Absicht, an einer besonders stark frequentierten Stelle den Schatz der Kirche für alle jederzeit sichtbar zur Schau zu stellen. Es ist schwer vorstellbar, dass man in Venedig zwar ein Relief schuf, welches plakativ die Präsenz bedeutender, von Gott und seinen Engeln gesegneter Reliquien illustriert, dass man dieses dann aber an einer Stelle platziert haben soll, an der nur wenige es gelegentlich hätten wahrnehmen können.

Wie erfolgreich waren die spätmittelalterlichen Werbemaßnahmen für die neuen Reliquien aus Konstantinopel und ihre Kulte?

Der Wunderbericht im Brief des Dogen Ranieri an den Papst und die Reliquientafel von San Marco sind allem voran als Zeugnisse dafür aufzufassen, dass man sich in den Jahrzehnten um 1300 von offizieller Seite darum bemühte, Werbung für das Heiltum aus Konstantinopel in der Dogenkirche zu betreiben. Nicht nur konnte man damit das Ansehen der Seerepublik und ihrer Regenten steigern, sondern man verband mit der Förderung der noch vergleichsweise jungen Reliquienkulte, wie oben argumentiert wurde, sicher auch wirtschaftliche Interessen. Auch die ästhetische Aufwertung des Blut-Reliquiars und des Georgsarmes sind in diesem Licht zu sehen. Bereits die Tatsache, dass in dem Brief des Ranieri Zen nur drei Reliquien aus Konstantinopel erwähnt werden, während das einige Jahrzehnte später entstandene Relief fünf abbildet, legt den Schluss nahe, dass sich die Kulte um diese Reliquien im 13. und frühen 14. Jahrhundert erst allmählich herausbildeten. Weil zwei der abgebildeten Reliquien, das Heinrichskreuz und der Arm des heiligen Georg, überhaupt erstmals im zweiten Inventar von 1325 dokumentiert sind, ist es möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich, dass das Heiltum aus Konstantinopel von den Dogen sukzessive erworben wurde, auch noch nach dem Ende der Lateinerherrschaft in Byzanz.

Um die Frage nach der Entwicklung und dem Status der Kulte für die Reliquien aus Byzanz in der spätmittelalterlichen Dogenkirche zu vertiefen, werden im Folgenden weitere zeitgenössische Dokumente des fortgeschrittenen 13. und 14. Jahrhunderts auf die Wahrnehmung des Heiltums hin befragt.

Es ist bemerkenswert, dass in der zwischen 1267 und 1275 verfassten Chronik *Les Estoires de Venise* des Martin da Canal, die zum größten Teil während der Amtszeit des Ranieri Zen (gest. 7. Juli 1268) entstanden ist,¹⁴⁹ an keiner Stelle explizit auf die Herkunft von Reliquien aus Konstantinopel Bezug genommen wird. Vor allem erstaunt, dass – nur wenige Jahre, nachdem Ranieri seine Mär von der wunderbaren Feuerprobe

bes. Margaret Frazer, *Oreficerie altomedievali*, 15–48; David Talbot Rice, *Opere d'arte paleocristiane e altomedievali*, 23–38.

149 Martin da Canal, *Les estoires de Venise*. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275. Ed. Alberto Limentani. (Civiltà veneziana, fonti e testi, 12, Serie terza, Bd. 3.) Florenz 1972. Zur Entstehungszeit der Chronik vgl. ebd., bes. XXVIII–XXIX, 1, I u. 2, I.

mit großem diplomatischen Aufwand hatte verbreiten wollen – in der Chronik Martins jeglicher Hinweis auf ein solches Ereignis fehlt. Hingegen bezieht sich Martin eher beiläufig auf „die wertvollen Reliquien, sowohl das Blut unseres Herrn als auch das heilige Kreuz“, welche der Doge jedes Jahr am Karfreitag in San Marco zur Verehrung durch das gesamt Volk ausstellen ließ.¹⁵⁰ Hier überrascht zunächst der Tag der Reliquienpräsentation, denn in Ranieris nur wenige Jahre zuvor verfasstem Brief war noch davon die Rede, es sei Usus, die Reliquien aus Konstantinopel an Christi Himmelfahrt zu präsentieren.¹⁵¹ Eine Verehrung derselben Herrenreliquien an mehreren hohen Feiertagen ist zwar grundsätzlich vorstellbar, allerdings erwähnt Martin im Zuge seiner relativ ausführlichen Schilderungen der Feierlichkeiten in San Marco an Himmelfahrt keinerlei Reliquien.¹⁵² Nennt der Chronist immerhin zwei der von Ranieri geförderten Reliquien, so ist gleichzeitig festzustellen, dass in seinem gesamten Werk weder der Schädel des Täufers aus der Feuerprobe begegnet noch die später auf dem Marmorrelief dargestellte Armreliquie Georgs. Bei seinen Schilderungen von Kirchenfesten, die in der Dogenkirche feierlich begangen wurden, lässt der Chronist Gedenktage der beiden Heiligen zudem gänzlich unerwähnt.¹⁵³ Bezeichnend ist ferner, dass nur von *einem* Reliquienkreuz die Rede ist.

Nun könnte man einwenden, dass Martin eben mehr an anderen Dingen interessiert war als an Reliquien und ihren Kulte in der Markuskirche. Dem steht allerdings entgegen, dass lange Passagen der Chronik den diversen Zeremonien zu hohen Festtagen in der Kirche des Dogen gewidmet sind und der Chronist darüber begeistert und mit nicht geringem bürgerlichem Stolz berichtet.¹⁵⁴ Im Zentrum seines Interesses stehen dabei ganz eindeutig die Markusreliquien und die Feierlichkeiten anlässlich ihrer Verehrung. Immer wieder referiert der Chronist Episoden aus der Vita des Evangelisten sowie Wunderberichte um den Heiligen selbst und seine Reliquien.¹⁵⁵ Dabei wird auch berichtet, dass sich der Doge Ranieri um die Wiedereinsetzung bzw. Aufwertung des Festes der so genannten ‚apparitio‘ des Evangelisten am 25. Juni verdient gemacht habe.¹⁵⁶

150 *Li vendredi fait monsignor li dus mostrar en l'iglise de monsignor saint Marc les precieuses reliques et li sanc de Nostre Signor et la sainte Cruis; et sachés que tot li peuple, dames et damoiselles, les vont veoir*; Martin da Canal, *Les estoires* (wie Anm. 149), 2, CI, 2. Die Übersetzung wie oben als Alternative zu „(...) die wertvollen Reliquien und das Blut unseres Herrn und das heilige Kreuz (...)“ (vgl. die italienische Übersetzung ebd.) erscheint logischer.

151 S. oben Anm. 87.

152 Martin da Canal, *Les estoires* (wie Anm. 149), 2, LXXXIX, 2–6.

153 Vgl. ebd., 2, LXXXVI, 3–2, CI.

154 Vgl. zu den diversen Kirchenfesten die langen Schilderungen ebd., 2, LXXXVI, 3 – 2, CI.

155 Vgl. für die einzelnen Textstellen ebd., Index, 420f.; vgl. auch Dale, *Pictorial Narratives* (wie Anm. 10), bes. 100f.

156 Einer im 13. Jahrhundert aufgekommenen Legende nach hatte man zum Zeitpunkt der Weihe des Contarini-Bauers (1094) vergessen, wo genau in der Dogenkirche sich die Markus-Reliquien befanden. Nach tagelangem Fasten und Gebet der gesamten venezianischen Bürgerschaft öffnete sich einer der Kuppelpfeiler von selbst und gab den Blick auf die Reliquien des Evangelisten

Das lebhaftere Interesse, das Martin da Canal in seiner Chronik den Zeremonien in San Marco, dem Markuskult und der Vita des Evangelisten entgegen bringt, steht in einem auffälligen Kontrast zum weitgehenden Schweigen über die Reliquien aus Konstantinopel. Es ist höchst bezeichnend, dass Ranieri Zen explizit als Förderer des Markuskultes vorgeführt wird, gleichzeitig jedoch seine im Schreiben an den Papst evidenten Bemühungen um die Kulte der Reliquien aus Byzanz unerwähnt bleiben. Man sollte hieraus freilich nicht den Schluss ziehen, dass diese Reliquien etwa nicht angemessen verehrt worden seien, denn schließlich bezeugen die Quellen ihre öffentliche Präsentation an hohen Feiertagen. Allerdings kann die Zurückhaltung des Martin da Canal durchaus als Signal dafür aufgefasst werden, dass zu Ranieris Regierungszeit die Propaganda für das Heilum aus Konstantinopel nicht konsequent und wirksam genug vorangetrieben wurde. Hingegen reflektiert die Chronik Martins deutlich die Dominanz des bereits seit Jahrhunderten etablierten Markuskultes. Dessen prominente Rolle in der ihm geweihten Dogenkirche und für Venedig insgesamt unterstrich man gerade im fortgeschrittenen 13. Jahrhundert nochmals visuell, und zwar mit den Mosaikzyklen zur Vita des Evangelisten und zur Translation seiner Reliquien im Gewölbe vor dem einstigen Südeingang sowie an der Westfassade.¹⁵⁷

Das gleiche Bild wie die Chronik Martins da Canal vermittelt eine andere, größtenteils noch unedierte Venedig-Chronik, 1292 vollendet von einem Autor namens Marco.¹⁵⁸ Hier werden überhaupt keine Reliquien aus Konstantinopel in der Lagenstadt erwähnt, und dies, obwohl lange Passagen der byzantinischen Hauptstadt gewidmet sind.¹⁵⁹ In dem Geschichtswerk sucht Marco zu begründen, weshalb die lateinische Eroberung 1204 als Resultat unausweichlicher göttlicher Vorsehung anzusehen sei.¹⁶⁰ Ein Verweis auf Ranieris Argument der durch Christus persönlich von Konstantinopel nach Venedig gelenkten ehrwürdigen Reliquien hätte sich hier gut ein-

frei; Martin da Canal, *Les estoires* (wie Anm. 149), 2, LX. In der Formulierung Martins erscheint Ranieri Zen als ‚Erneuerer‘ dieses Festes, was wahrscheinlich macht, dass schon vorher dieser Festtag begangen wurde (*E messere il doge Ranieri Zeno rinnovò quella onorata festa* (...); ebd., 2, LX, 6). Otto Demus interpretierte die Textstelle dahingehend, dass es wahrscheinlich Ranieri gewesen sei, der das Fest überhaupt erst einrichtete; vgl. *Demus*, *Mosaics* (wie Anm. 88), Bd. 2/1, 27–32, bes. 27 u. 29; im Anschluss daran genauso *Dale*, *Pictorial Narratives* (wie Anm. 10), 85. Die Chronik Martins lässt eine solche Deutung m. E. jedoch nicht zu. Auch die Tatsache, dass sowohl die Episode als auch das daraufhin eingerichtete Kirchenfest bereits in der hauptsächlich in den 1260er und 70er Jahren entstandenen ‚*Legenda aurea*‘ des Jakobus von Voragine erwähnt sind, deutet auf eine ältere Geschichte hin; Iacopo da Varazze, *Legenda aurea* (wie Anm. 80), Bd. 1, 404/5 (78–83); zur Entstehungszeit ebd., XIII.

157 Zu diesen Zyklen vgl. *Dale*, *Pictorial Narratives* (wie Anm. 10), 85–101 u. 102.

158 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. XI, 24 (6802).

159 Zu Konstantinopel vgl. die Edition der betreffenden Textstellen und den Kommentar von *Agostino Pertusi*, *Le profezie sulla presa di Costantinopoli (1204) nel cronista veneziano Marco* (c. 1292) e le loro fonti bizantine, in: *Studi veneziani*, n. s. 3, 1979, 13–46.

160 *Pertusi*, *Le profezie* (wie Anm. 159), bes. 13, 15, 29 u. 44f.

gefügt. Sehr wohl hebt der Chronist hingegen die Bedeutung des heiligen Markus und seiner Reliquien für die Lagunenstadt hervor.¹⁶¹ Auf der Basis der zitierten Chroniken ergibt sich folglich zumindest für das 13. Jahrhundert der Eindruck, dass die Kulte um das neue Heiltum aus Konstantinopel in der Kirche des Evangelisten Markus, wo dessen Verehrung schon seit Jahrhunderten blühte, erschwerte Startbedingungen hatten.

Mehr Würdigung als in den älteren Geschichtswerken erfahren die Reliquien aus Konstantinopel in der zwischen 1344 und 1351/52 verfassten, ausführlichen Chronik des Dogen Andrea Dandolo.¹⁶² Allerdings ist gleich einschränkend zu sagen, dass auch hier das Heiltum aus Byzanz im Vergleich zu den Markusreliquien von nur marginaler Bedeutung ist.¹⁶³ Zunächst fällt auf, dass Andrea den Schatzbrand von 1230 im Gegensatz zu den älteren Chronisten erwähnt, wenngleich nur am Rande, obwohl ihm die Korrespondenz seines Amtsvorgängers zwecks päpstlicher Anerkennung des mit dem Brand assoziierten Reliquienwunders mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt war.¹⁶⁴ Vor allem mutet merkwürdig an, dass im Zusammenhang mit dem Feuer allein ein unbeschädigt gebliebenes Reliquienkreuz Erwähnung findet.¹⁶⁵ Diese Information deckt sich mit den Angaben in den beiden frühesten Schatzinventaren, die ebenfalls nur ein Kreuz nennen, „das im Feuer war“ (höchst wahrscheinlich identisch mit demjenigen aus dem Besitz der byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina).¹⁶⁶ Weder wird die unver-

161 Vgl. Dale, *Pictorial Narratives* (wie Anm. 10), 100.

162 Der Doge ist Autor zweier Chroniken: Außer der ausführlichen ‚Chronica‘, der Jahre 46–1280 (zur Datierung Andreae Danduli Chronica, wie Anm. 8, XV u. XXXVI), verfasste er vor 1342 die um ein Vielfaches kürzere ‚Chronica brevis‘; zu deren Textgeschichte und den erhaltenen Codices vgl. Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), 333–347. Alle folgenden Zitate stammen aus der langen Chronik.

163 Auch Andrea Dandolo bezieht sich häufig auf die Geschichte des heiligen Markus und die Verehrung seiner Reliquien; vgl. für die Textstellen ebd., Indice, 528f.

164 Die älteste erhaltene Abschrift des Briefes befindet sich als Teil einer Dokumentensammlung in Manuskripten des 14. Jahrhunderts; Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), Documenti, 393, Anm. 1, vgl. zu den Codices auch ebd., LV, 333 u. 343). Ester Pastorello vermutete, dass diese Sammlung ihre Entstehung dem unmittelbaren Umkreis des Andrea Dandolo verdanke; ebd., 342f., bes. 343.

165 *Secundo anno [1230], ignis in sanctuario sancti Marci casualiter eveniens, reliquias plures, et ducalia privilegia concremavit; sed crux quedam, de Ligno Domine tabule impressa, aliquali parte tabule combusta, illesa inventa est;* ebd., 292, 16–18. Die Tradition, dass allein ein Reliquienkreuz den katastrophalen Brand überstand, ist noch in der frühen Neuzeit lebendig: Eine kurze Chronik des 16. Jahrhunderts paraphrasiert die Version des Andrea Dandolo; Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. Cl. VII, 125 (7460), c. 200v. Auch Marin Sanudo erwähnt im frühen 16. Jahrhundert allein „Del legno della croce approvato nel foco“ bzw. „Del legno della Croce brusà attorno senza toccar il legno“; Marin Sanudo il giovane, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero la città di Venetia* (1493–1530). Ed. Angela Carracciolo Aricò. Mailand 1980, 160, 180.

166 S. die Zitate oben in Anm. 43 und 44. Das Inventar von 1283 scheint auch im Falle der Schädelreliquie des Täufers auf den Schatzbrand von 1230 zu verweisen (s. das Zitat oben in Anm. 58).

sehrte Auffindung der Kreuzreliquie von Andrea explizit als Wunder herausgestellt, noch hebt der Doge deren Herkunft aus Konstantinopel hervor. Dass die Widersprüche zu dem Wunderbericht Ranieris etwa auf eine unzureichende Vertrautheit des Chronisten mit den Reliquien und der Geschichte der Markuskirche zurückzuführen wäre, ist auszuschließen. Andrea war seit 1328, also bereits lange vor seiner Wahl zum Dogen (1343), Prokurator von San Marco.¹⁶⁷ An früherer Stelle derselben Chronik geht der Doge auf vier (*sic*) Reliquien in San Marco ein, die nach der lateinischen Eroberung Konstantinopels in die Dogenkirche gelangt seien. Es steht dort im Zusammenhang der Plünderung der byzantinischen Hauptstadt zu lesen:

„Und der Doge [Enrico Dandolo] erlangte das ruhmreiche, vergoldete Kreuz, das Konstantin, nach der Auffindung durch seine Mutter, in Kriegen mit sich führte, und die Ampulle mit dem wunderbaren Blut Jesu Christi sowie den Arm des heiligen Märtyrers Georg, mit einem Stück vom Schädel des heiligen Johannes Baptist; die der Doge, indem er sie nach Venedig schickte, befahl, in seiner Kapelle zu beherbergen.“¹⁶⁸

Die Chronik stellt die älteste Quelle dar, in der die vorher bereits auf dem Marmorrelief abgebildete und im Inventar von 1325 aufgeführte Armreliquie des heiligen Georg explizit als venezianische Beute des vierten Kreuzzuges deklariert ist. Die Erwähnung der anderen drei Reliquien – eines Reliquienkreuzes, der Ampulle mit dem Heiligen Blut und der Schädelreliquie des Täufers – scheint zunächst die Vermutung nahe zu legen, dass hiermit das Heilum des angeblichen Wunders von 1230 gemeint ist.¹⁶⁹ Abgesehen davon, dass Andrea vier, nicht drei Reliquien auflistet, ist merkwürdig, dass er in seiner Skizze ihrer ehrwürdigen Provenienz nicht auch an die bestandene Feuerprobe erinnert. Nur das Heilige Blut ist mit dem Attribut des ‚Wunderbaren‘ versehen, wobei nicht zu entscheiden ist, ob der Doge hierbei an den Schatzbrand dachte. Nach der Version Andrea Dandolos verdankt Venedig zudem die Reliquien allein seinem Ahnen, nicht mehr göttlicher Fügung. Im Vergleich zu Ranieris phantasievoller Propaganda der Reliquien aus Konstantinopel könnten die knappen Angaben seines Amtsnachfolgers zu ihnen kaum nüchterner sein. Zudem reflektiert Andreas Liste von

167 Vgl. Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), IV; Andrea Dandolo ist der Autor mehrerer Nachträge im Inventar von 1325; vgl. Gallo, *Il tesoro* (wie Anm. 1), 284, 286.

168 (...) *et optinuit dux [Enrico Dandolo] mi'rificam crucem auro inclusam, quam, post inventionem matris, Constantinus in bellis secum detulerat, et ampulam sanguinis miraculose Iesu Christi, et brachium sancti Georgii martiris cum parte capitis sancti Iohannis Baptiste, quas dux mictens Veneciam, in sua çapela colocari iussit*; Andreae Danduli Chronica (wie Anm. 8), 280, 7–11. Angespielt wird auch hier freilich auf die legendäre Entdeckung des ‚wahren Kreuzes‘ in Jerusalem durch Helena und den anschließenden Versand eines Teils der Reliquie nach Konstantinopel; vgl. hierzu ausführlich Holger A. Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz*. Wiesbaden 2004, 23–27 u. 32–34. Der von Helena veranlasste Reliquientransfer betraf der Tradition gemäß jedoch allein das Kreuz, nicht auch andere Reliquien, wie Ranieri Zen behauptete.

169 Dies setzte *Pincus*, *Christian Relics* (wie Anm. 4), *passim*, bes. 39 u. 42–44, als selbstverständlich voraus.

Reliquien aus Konstantinopel, rund achtzig Jahre später, einen gewissen Wandel in deren Relevanz. So fällt in Bezug auf das Reliquienkreuz die Behauptung auf, es handele sich um dasselbe, welches einst Konstantin der Große auf Feldzüge mitgenommen habe.¹⁷⁰ Debra Pincus ging davon aus, dass Andrea Dandolo damit das Kreuz aus dem Schatzbrand von 1230 meinte.¹⁷¹ Dies erscheint jedoch alles andere als zwingend, denn spätestens 1325 befanden sich, wie bereits erwähnt, zwei vollständige Reliquienkreuze aus Byzanz im Schatz von San Marco, die beide auch auf der Reliquientafel abgebildet sind. Frühneuzeitliche Quellen differenzieren zudem klar zwischen dem Reliquienkreuz aus der Feuerprobe von 1230 und demjenigen, welches Konstantin auf Feldzüge mitnahm.¹⁷² Wenn Andrea Dandolo mit dem Reliquienkreuz Konstantins ein anderes im Sinn hatte als das aus der Feuerprobe des Jahres 1230, so kann es sich nur um dasjenige Heinrichs von Flandern handeln. Andreas Hinweis, besagtes Kreuz sei „in Gold gefasst“ (*auro inclusam*¹⁷³), ist gut mit dem Heinrichskreuz in Einklang zu bringen, das bereits im 13. Jahrhundert seine goldene Fassung erhalten hatte. Zudem ist es durch seine Inschrift mit kriegesischen Unternehmungen assoziiert.¹⁷⁴ Die insgesamt fünf Reliquien, die in den beiden zitierten Textpassagen der Dandolo-Chronik genannt sind, wären folglich identisch mit denjenigen, die man Jahrzehnte zuvor bereits auf der Reliquientafel von San Marco abgebildet hatte. Man muss auf der Grundlage der Dokumente und des Reliefs also folgern, dass in San Marco spätestens im frühen 14. Jahrhundert insgesamt fünf Reliquien aus Konstantinopel besonders verehrt wurden.¹⁷⁵ Diese waren das mit dem Schatzbrand von 1230 assoziierte Kreuz, das einst der byzantinischen Kaiserin Irene Dukaina gehört hatte, das Heinrichskreuz, die Ampulle mit dem Heiligen Blut Christi, die Schädelreliquie des Täufers sowie der Arm des heiligen Georg.

Weshalb aber greift Andrea Dandolo nicht die von seinem Amtsvorgänger 1265 verbreitete Mär vom Reliquienwunder beim Brand von 1230 auf? Könnte es sein, dass ihm die Schilderungen des Ranieri allzu wunderbar erschienen sind? Dass es sich bei dem Feuer des Jahres 1230 mit seinem vom Dogen plastisch geschilderten verheerenden Ausmaß um ein reales Ereignis gehandelt hat, ist von der modernen Forschung nie

170 Die im Mittelalter im christlichen Osten und Westen verbreitete Praxis, Reliquien in Feldzügen mitzuführen, ist allerdings erst seit dem 6. Jahrhundert bezeugt; s. oben Anm. 124.

171 Pincus, *Christian Relics* (wie Anm. 4), *passim*, bes. 39 u. 42–44.

172 Marin Sanudo il giovane, *De origine* (wie Anm. 165), 160 u. 180; Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII. libri*. Venedig 1581, ND Bergamo 2002, 38.

173 Vgl. das Zitat in Anm. 168.

174 Zur Assoziation des Kreuzes mit siegreichen Feldzügen auch Pincus, *Christian Relics* (wie Anm. 4), 42.

175 Es kann hier nur angedeutet werden, dass sich bereits um 1325 nach dem Zeugnis des zweiten Schatzinventars mehr Reliquien aus Konstantinopel in der Markuskirche befanden als auf dem Relief abgebildet bzw. in der Dandolo-Chronik erwähnt wurden.

explizit in Frage gestellt worden.¹⁷⁶ Dabei hat die Tatsache, dass der *Tesoro* bis heute zahlreiche Artefakte aus Konstantinopel beherbergt, einiges Kopfzerbrechen bereitet.¹⁷⁷ Auch wenn man prinzipiell an Wunder glaubt, besteht ausreichend Anlass zu fragen, inwieweit dem Bericht des Dogen Ranieri zu trauen ist. Verräterisch ist zunächst das früheste Schatzinventar, das insgesamt einundvierzig Artefakte verzeichnet, darunter allerdings nur zehn Reliquiare.¹⁷⁸ Vier davon werden explizit als von Feuer beschädigt beschrieben, was beweist, dass es zuvor mindestens einen Brand in San Marco gegeben haben muss.¹⁷⁹ Allerdings lässt die Tatsache, dass die Behältnisse 1283 zwar lädiert, jedoch immerhin noch vorhanden waren, erahnen, dass der Doge die Auswirkungen des Feuers stark übertrieben haben muss. Ob Andrea Dandolo nun an Wunder glaubte oder nicht, solche Ungereimtheiten werden ihm wohl kaum entgangen sein.

Sind die Reliquien aus Konstantinopel in den venezianischen Chroniken des 13. und 14. Jahrhunderts auffällig wenig präsent, so ist nachfolgend zu untersuchen, wie es im gleichen Zeitraum um ihre Wahrnehmung außerhalb der Lagunenstadt stand – immerhin hatte Ranieri Zen in seinem Brief nach Rom das Anliegen geäußert, das Reliquienwunder von 1230 solle „über alle Teile der Erde feierlich und mit seiner [des Papstes] Erlaubnis verbreitet“ werden.¹⁸⁰

Zwei im ausgehenden 13. Jahrhundert verfasste genuesische Chroniken sind die frühesten erhaltenen Zeugnisse dafür, dass zumindest eine von Venedigs Reliquien aus Konstantinopel außerhalb der Lagunenstadt bekannt war. Eines der Werke stammt von dem offiziellen Annalisten Genuas, Iacopo Doria, aktiv zwischen 1280 und 1293.¹⁸¹

176 Wenige moderne Autoren haben Zweifel bezüglich der Schwere des Brandes zumindest angedeutet; *Donald M. Nicol, Byzantium and Venice. A Study in Diplomatic and Cultural Relations.* Cambridge 1988, 168: „It is impossible to know what or how much was lost“; vgl. auch *Sinding-Larsen, Christ* (wie Anm. 96), 183, mit Anm. 5.

177 André Grabar implizierte, dass die byzantinischen Artefakte im Schatz der Dogenkirche, die in den Jahrzehnten nach 1204 aus Konstantinopel nach Venedig gelangten, sich kaum erhalten haben können, „poiché si sa (*sic!*) che un gran numero di pezzi bizantini (...) andarono bruciati nel grande incendio della Basilica di S. Marco“, und vermutete deshalb eine Ankunft der heute noch erhaltenen Stücke in Venedig erst nach 1230; *Il tesoro di San Marco* (wie Anm. 1), 15. Hahnloser hielt es für sicher, dass man die Artefakte aus Konstantinopel eben zur Zeit des Brandes der Schatzkammer in der Sakristei aufbewahrt habe; ebd., XIII. Molinier vermutete, dass wegen des Brandes heute nur ein Teil der einst vorhandenen byzantinischen Artefakte erhalten sei; *Le trésor* (wie Anm. 2). Diese Theorie ist jedoch schwerlich mit dem Bericht Ranieri Zens zu vereinbaren, dass das Feuer den Schatz, bis auf die drei Reliquien, vollständig zerstört habe.

178 *Gallo, Il tesoro* (wie Anm. 1), 273–275; die Reliquiare sind zu Beginn aufgeführt. Es ist nicht klar, weshalb das Inventar derartig knapp ausgefallen ist, da es sehr wahrscheinlich ist, dass der größte Teil der byzantinischen Artefakte im Dogenschatz vor 1261 nach Venedig gelangt ist.

179 Ebd., Nr. 3–6.

180 S. oben Anm. 86.

181 Zum Autor *Valeria Polonio, Le maggiori fonti storiche del Medioevo ligure*, in: *Studi genuesi* 5, 1964–65, 24; *Valeria Polonio, Devozioni di lungo corso: lo scalo genovese*, in: *Gherardo Or-*

Die zweite ist die Stadtchronik, die Genuas Erzbischof und Autor auch der berühmten ‚Legenda aurea‘, Jakobus von Voragine, zwischen 1292 und 1298 verfasste.¹⁸² Beide Quellen implizieren, dass Genua – nicht Venedig – in den Besitz des einst von Helena an Konstantin gesandten Reliquienkreuzes gelangt sei. Man behauptete nämlich, dass die Galeere, auf der das prestigeträchtige Kreuz nach der lateinischen Eroberung von Konstantinopel gen Westen segelte, überhaupt nie in Venedig hatte ankommen können. Stolz berichtete man, dass ein Genueser Bürger, der „die Kunst der Piraterie ausübte“ (*pyraticam artem exercens*), die venezianische Galeere kaperte und die Reliquien in Besitz nahm. Das sogenannte „Kreuz der Helena“ (*crux Elene*) stiftete er daraufhin der Kathedrale Genuas mit großem Pomp.¹⁸³ Die genuesische Legende ist ein sprechendes Zeugnis für die Rivalität der beiden Seerepubliken im ausgehenden 13. Jahrhundert sowie für den kreativen Umgang mit Neid. Wichtig für unsere Zusammenhänge ist aber vor allem, dass zumindest die venezianische Propaganda für das hochberühmte Kreuz aus Konstantinopel über die Lagune hinaus Erfolg hatte und immerhin bis nach Genua vorgedrungen war.

Rund hundert Jahre später war im Ausland bekannt, dass man in San Marco eine Blutreliquie verehrte: Zu ihr äußert sich in einem Reisebericht der Florentiner Adlige Simone Sigoli, der sich im Jahre 1384 mit einer Gruppe von insgesamt dreizehn Toskanern auf eine Pilgerreise ins Heilige Land begab.¹⁸⁴ Im Zusammenhang mit Pilgerstätten in Syrien kommt er auch auf die Blut-Ampulle in San Marco zu sprechen und bezeugt mit seinem Bericht indirekt, dass schon im späten 14. Jahrhundert verschiede-

talli/Dino Puncuh (Hrsg.), *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII–XIV*. Atti del Convegno Internazionale di Studi; Genova – Venezia, 10–14 marzo 2000. (Atti della Società ligure di storia patria, N. S., Bd. 41 = 115, Fasc. 1.) Venedig 2001, 362.

- 182 Zu der Chronik und dem Bischof als Chronisten vgl. *Polonio*, *Fonti* (wie Anm. 181), 28–30, bes. 30.
- 183 *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MXCIX al MCCXCIII*. Ed. *Luigi Tommaso Belgrano*. 5 Bde. Rom 1890–1929. Bd. 1: Dal 1099 al 1173. (Fonti per la storia d'Italia, Bd. 11.) Rom 1890, 141. Es handelt sich bei der Geschichte um eine Interpolation Iacopo Doria in die ‚Regni Iherosolymitani brevis historia‘. Zu dieser Quelle vgl. ebd., XCVIII–IX. Zur Autorschaft der Passage ebd., XCIX. Zum so genannten „Kreuz der Helena“ in Genua vgl. *Frolow*, *La relique* (wie Anm. 48), Nr. 449; *Clario Di Fabio*, *Il tesoro della cattedrale di Genova. Le origini (XII–XIV secolo)*, in: Anna Rosa Calderoni Masetti u. a. (Hrsg.), *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII–XV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi; Genova – Bordighera, 22–25 maggio 1997. Bordighera 1999, 124f.; *Polonio*, *Devozioni* (wie Anm. 181), 364f. u. 379, Anm. 58. Die gleiche Legende findet sich in der Chronik des Jakobus von Voragine weiter ausgeschmückt; Iacopo da Varagine, *Cronaca di Genova*. Ed. *Giovanni Monleone*. 3 Bde. Rom 1941, Bd. 2, 366f.; Iacopo da Varagine, *Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297*. Ed. *Stefania Bertini Guidetti*. Genua 1995, 486, ital. Übersetzung ebd., 305f.
- 184 *Visit to the Holy Places of Egypt, Sinai, Palestine and Syria in 1384 by Frescobaldi, Gucci & Sigoli*. Translated from the Italian by Fr. *Theophilus Bellorini* O.F.M. and Fr. *Eugene Hoade* O.F.M. with a Preface and Notes by Fr. *Bellarmino Bagatti* O.F.M. Jerusalem 1984, 157–201, zum Autor ebd., 3f.

ne Legenden zu deren Herkunft kursierten: Laut Sigoli stammte die venezianische Blutreliquie nämlich aus Beirut, wobei seine Schilderungen durch die weit verbreitete Legende von der Kreuzigungssikone im Haus eines Christen inspiriert sind, die von Juden mit Waffen traktiert wurde und daraufhin zu bluten anfang.¹⁸⁵ Ein Kaufmann aus Brügge habe von dem Wunder erfahren und sei in den Besitz eines Teils des Blutes aus der Ikone gelangt. Er habe Beirut verlassen, sei mit dem Schiff nach Venedig gefahren und habe dort einem Freund von dem Wunder des blutenden Bildes erzählt. Der Venezianer habe den Kaufmann daraufhin gedrängt, ihm die Hälfte dieses Blutes zu überlassen, um die wertvolle Reliquie später der Markuskirche zu stiften.¹⁸⁶ Über dieses Heilige Blut weiß Sigoli ferner zu berichten, dass es in San Marco „zweimal im Jahr mit großer Feierlichkeit“ gezeigt werde, am Karfreitag und zu Christi Himmelfahrt.¹⁸⁷ Damit scheinen die widersprüchlichen Informationen im Brief des Ranieri Zen und in der Chronik des Martin Da Canal, die von der Verehrung besagter Reliquie jeweils an einem dieser Tage sprechen, eine Erklärung zu finden. Sigolis Bericht ist der früheste Beleg dafür, dass die Ampulle offenbar nicht lange nach ihrer Ankunft in der Lagunenstadt mit einer neuen Herkunftslegende versehen wurde, die bis zur frühen Neuzeit in Venedig weitgehend Akzeptanz gefunden hatte.¹⁸⁸ Reliquien aus Konstantinopel lässt Sigoli bei der Beschreibung Venedigs und seiner Lagune im Übrigen gänzlich unerwähnt, geht dafür allerdings mit vergleichsweise großer Ausführlichkeit auf die Markusreliquien ein.¹⁸⁹ Dass dies nicht etwa ein Resultat individueller Wahrnehmung war, bezeugen mehrere weitere Pilgerberichte aus dem 14. Jahrhundert, von denen keiner die Reliquien aus Konstantinopel in der Dogenkirche kommentiert, dafür aber alle sehr wohl die Markusreliquien.¹⁹⁰ Die Berichte von Venedig-Besuchern bestätigen folglich, was bereits die Lektüre der venezianischen Chroniken nahe legte: Es war der im Spätmittelalter längst etablierte Markuskult, welcher auch nach der Ankunft der

185 Ebd., 194. Zu dieser Legende vgl. *Maria Vassilaki*, Bleeding Icons, in: Anthony Eastmond/Liz James (Hrsg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*. Studies Presented to Robin Cormack. Aldershot 2003, 124 u. 125; vgl. auch *Vincent*, *Holy Blood* (wie Anm. 76), 46–48.

186 *Visit to the Holy Places* (wie Anm. 184), 194.

187 Ebd.

188 Hierfür spricht z. B. die Verteidigung des Blutes in der Ampulle als ‚echtes‘ Blut aus der Seitenwunde Christi durch *Giovanni Tiepolo* [*Thiepolo*], *Trattato delle santissime reliquie*. Venedig 1617, 31–33, bes. 33; vgl. auch *Bianca Tamassia Mazzarotto*, *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*. Florenz 1961, 160f.

189 *Visit to the Holy Places* (wie Anm. 184), 159f., bes. 160.

190 Es handelt sich um die Berichte des Lionardo Frescobaldi aus der Reisegruppe Sigolis von 1384 (ebd., 32f., zum Autor ebd., 2f.), des englischen Mönches Simon Fitzsimons von 1322 (*Eugene Hoade*, *Western Pilgrims*. Jerusalem 1952, ND Jerusalem 1970, iv–vi u. 7), eines anonymen englischen Pilgerreisenden von 1344/45 (ebd. vii u. 48f.), sowie des Fra Niccolò aus Poggibonsi (Fra Niccolò of Poggibonsi. *A Voyage beyond the Seas; 1346–1350*. Translated by Fr. *Theophilus Bellowini* O.F.M. and Fr. *Eugene Hoade* O.F.M. on the Occasion of the Sixth Centenary. Jerusalem 1945, VIII u. 2).

Reliquien aus Konstantinopel weitgehend die Wahrnehmung der Dogenkirche bestimmte.

Andernorts installierte man Kulte um im 13. Jahrhundert aus Konstantinopel erworbene Reliquien mit mehr Entschlossenheit und entsprechend größerer Wirkung, was hier lediglich angedeutet werden kann: Die eingangs bereits erwähnten hochrangigen Reliquien aus dem ehemaligen Besitz der byzantinischen Kaiser, die um 1240 an König Ludwig IX. von Frankreich verkauft wurden, erfreuten sich schon bald nach ihrer Ankunft in Paris einer lebhaften Verehrung. Diese wurde nicht nur durch Ludwig selbst, sondern auch seitens der Päpste mit den oben erwähnten großzügigen Ablässen gezielt gefördert. Die beachtliche Außenwirkung, die diese Reliquien frühzeitig hatten, ist beispielsweise an den bis 1259 in der Benediktinerabtei von St. Albans verfassten Chroniken des Mönches Matthew Paris (Matthaeus Parisiensis) ablesbar, der ‚Chronica majora‘ und der ‚Historia anglorum‘.¹⁹¹ Der englische Historiker bezieht sich nicht nur an verschiedenen Stellen seiner Werke auf den Transfer der Reliquien nach Paris und ihre dortige Verehrung, die Chroniken enthalten zudem mehrere vom Autor angefertigte Miniaturen, die nicht nur die Reliquien selbst, sondern diese auch in verschiedenartiger zeitgenössischer Verwendung abbilden.¹⁹²

Zur raschen und äußerst erfolgreichen Etablierung der Pariser Kulte um die neu erworbenen Reliquien aus Byzanz wird auch beigetragen haben, dass Ludwig in seinem Palastareal eigens zu ihrer Aufnahme die 1248 geweihte Ste-Chapelle errichten ließ.¹⁹³ Im Gegensatz zu den seitens der venezianischen Dogen in der Markuskirche deponierten Reliquien aus Konstantinopel erhielt das Heiltum gleicher Provenienz in Paris folglich einen neu geschaffenen, eigenen Kultort. Ähnliches ist andernorts auch für Reliquien bezeugt, die bereits unmittelbar nach der lateinischen Eroberung Konstantinopels in den Westen gelangt waren, beispielsweise für den 1206 nach Amiens transferierten Täuferschädel. Für ihn wurde sofort eine neue Kapelle gestiftet, die bald hochrangige Besucher anzog.¹⁹⁴

Was die Markuskirche betrifft, so trieb man im 13. Jahrhundert deren Vollendung mit großem Aufwand voran, und auch noch im 14. Jahrhundert wurde der Bau wesentlich gefördert. Vor allem sind hier Andrea Dandolos bedeutende Stiftungen der Isidor-

191 Zu Texteditionen und Übersetzungen vgl. *The Illustrated Chronicles of Matthew Paris. Observations of Thirteenth-century Life*. Ed. *Richard Vaughan*. Cambridge 1993, xiii u. die Bibliographie.

192 Zu den Illustrationen bes. *Suzanne Lewis*, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*. Berkeley (CA) u. a. 1987, 304–310. Vgl. auch *Illustrated Chronicles* (wie Anm. 191), 50f. u. 176, allerdings mit irreführender Zuordnung von Bild und Text, denn die abgebildeten Miniaturen stammen überwiegend aus anderen Textpartien der originalen Manuskripte.

193 *Jannic Durand*, *La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris*, in: *Le trésor* (wie Anm. 74), 37–41, bes. 39.

194 *Brook*, *La translation* (wie Anm. 78), bes. 93 u. 101.

Kapelle und ihrer Mosaiken sowie der Mosaizierung des Baptisteriums zu nennen.¹⁹⁵ Demgegenüber ist bemerkenswert, dass es die Dogen im spätmittelalterlichen Venedig zu keiner Zeit als opportun erachteten, speziell für die Reliquien aus Konstantinopel eine Kapelle zu errichten. Nicht zuletzt das Fehlen eines solchen eigenen Kultortes ist symptomatisch dafür, dass man das Heiltum aus Byzanz nicht mit ausreichend Initiative und Konsequenz förderte.

195 Zu Andrea Dandolo als Auftraggeber jüngst *Hans Belting*, *Dandolo's Dreams. Venetian State Art and Byzantium*, in: Sarah Brooks (Hrsg.), *Byzantium Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*. New Haven u. a. 2006, 138–153. Zuvor auch *Debra Pincus*, *Andrea Dandolo (1343–1354) and Visible History: the San Marco Projects*, in: Charles M. Rosenberg (Hrsg.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250–1500*. Notre Dame/London 1990, 191–206.

Leibesfülle zwischen Ost und West. Beobachtungen zur Byzanz- und Antiken- rezeption in der Bibel von Gerona*

Annette Hoffmann

„No painter in the thirteenth-century Italy displayed greater familiarity with Byzantine art of the early Palaiologan period than the Bolognese manuscript illuminator known as the Gerona Bible Master“ schrieb Rebecca Corrie über den Meister eines Graduale, das in der Ausstellung ‚Byzantium. Faith and Power‘ zu sehen war.¹ Mehrfach zuvor schon hatten Forscher – namentlich Wolfgang Grape, Michael Jacoff, Alessandro Conti, Karl Georg Pfändtner und Massimo Medica – auf die augenfällige Übernahme des so genannten spätbyzantinischen ‚volume style‘ in jener Handschriftengruppe hingewiesen², die einer wohl in den 1280er Jahren entstandenen und heute im Schatz der Kathedrale von Gerona aufbewahrten Prunkbibel zugeordnet wird.³ Die Bologneser Miniaturen seien gemalt in der Art der Wandmalereien des Klosters Sopoćani, des Protaton von

* Für Anregungen, Lektüre und Kritik danke ich sehr herzlich Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Anja Eisenbeiß und Gerhard Wolf.

1 *Rebekka W. Corrie*, Gradual, Proper and Common of Saints, in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 470.

2 Vgl. *Wolfgang Grape*, Zum Stil der Mosaiken der Kilise Camii in Istanbul, in: *Pantheon* 32, 1974, 3–13; *Michael Jacoff*, A Bolognese Psalter of the late Thirteenth Century and its Byzantine Sources (Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. 346). Diss. phil. New York (NY) 1976, 124–139 und passim; *Michael Jacoff*, The Bible of Charles V. and related Works. Bologna, *Byzantium and the West in the late Thirteenth Century*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, 10.9.1979–18.9.1979. Bologna 1982, Bd. 2, 163–171; *Karl-Georg Pfändtner*, Die Psalterillustration des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts in Bologna. München 1996, 15; *Massimo Medica*, Modelli bizantini nella miniatura bolognese del „secondo stile“: iconografia e cronologia, in: Rosa d'Amico (Hrsg.), *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia. Mostra, Bologna/Ferrara/Bari 1999. Ferrara 1999, 145–161; *Massimo Medica*, Maestro della Bibbia di Gerona, Kat.-Nr. 100, in: Massimo Medica (Hrsg.), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*. Mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15.4.–16.7.2000. Venedig 2000, 314–319.

3 Gerona, Cathedralarchiv, C. 52. Die Bibel ist vermutlich zwischen 1281 und 1289 im Auftrag des französischen Kardinals Jean Cholet entstanden; vgl. *Massimo Medica*, La Bibbia di Gerona e il suo committente: una proposta per il cardinale Jean Cholet, in: *Arte medievale*, N. S. 2, 2003

Athos, der Clemenskirche in Ohrid (dem Hauptwerk des ‚heavy‘ oder ‚cubic style‘) oder auch der Apostelkirche in Thessaloniki. Ein Prophet in der Bibel von Gerona sei einem palaiologischen Evangeliar wie jenem der Kaiserin Theodora, Codex Vat. gr. 1158, entlehnt:⁴ gleißende Lichter, metallisch wirkende Oberflächen, gekurvte Rücken, geblähte Körper, spritzende Gewänder und, nicht zuletzt, die typische „Form der ‚Klumpfüße‘, bei denen die organische Verbindung zwischen dem Brett- (oder bügeleisen-)artig unförmig verbreiterten Fuß und dem dünnen Bein völlig fehlt“.⁵

Die Meister, die die Bibel von Gerona schufen – Layouter, Schreiber und Maler – folgten bei der Ausgestaltung ihres Buches einem typisch Bologneser System nach französischem Vorbild: ein zweispaltig geschriebener Text, Rubriken, Buchtitel und Kapiteleinteilungen in blauer und roter Tinte.⁶ Jedem biblischen Buch setzten sie eine historisierte Initiale voran, Drölerien bevölkern den Seitenrand, Hasen jagende Männer und Köpfe verschlingende Drachen, wie sie in zeitgleichen Handschriften nordalpiner Herkunft verbreitet sind.⁷ Darüber hinaus zieren je zwei Medaillons die bas-de-page jeden Blattes mit Initiale, was in der gegebenen Form wiederum typisch für Bologneser Prachtbibeln ist.⁸ Zum Teil sind in diesen – wie in den Initialen – biblische Szenen dargestellt. Oft aber enthalten die Medaillons mehr oder weniger getreue Zitate und Adaptionen von Figuren, die anderen, zum Beispiel mythologischen, Zusammenhängen entnommen sind. Eine stattliche Ansammlung antiker Motive zeichnet den italienischen

(2004), 65–85. Giovanna Murano hingegen nimmt an, daß die Bibel im Auftrag Niccolo Matarelis, eines Rechtsgelehrten aus Modena, entstanden ist, vgl. *Giovanna Murano*, *Copisti a Bologna (1265–1270)*. (Textes et études du Moyen âge, Bd. 37.) Turnhout 2006, 32f., 109f.

- 4 *Jacoff*, *The Bible of Charles V.* (wie Anm. 2), 163–175. Das Evangeliar wurde früher der Theodora Raoulaina, einer Nichte Michaels VIII., zugeordnet (*Hugo Buchthal/Hans Belting*, *Patronage in 13th Century Constantinople. An Atelier of late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*. Washington DC 1978, 100). Zur jüngeren Identifizierung des im Codex enthaltenen Monogramms mit jenem der Gemahlin des Kaisers siehe hingegen *Robert S. Nelson/John Lowden*, *The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45, 1991, 59–68.
- 5 So Demus' Charakterisierung des Palaiologenstils; *Otto Demus*, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*. München 1958, 4, 2, 1–63, insbesondere 13f.
- 6 *Pfändtner*, *Psalterillustration* (wie Anm. 2), 57, 60.
- 7 Gerona, *Kathedralarchiv*, C. 52, fol. 64^r und 232^v. Diese Motive finden sich häufig in französischen und flämischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts. Als Vergleichsbeispiele seien genannt: Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 9411–26, fol. 140^r (*Recueil de Poésies Morales*, flämisch, spätes 13. Jahrhundert) und Princeton, Art Museum, Princeton University, Ms. 44–18, fol. 155^r (*Stundenbuch*, Maestricht [?], frühes 14. Jahrhundert). Beide Beispiele sind abgebildet in: *Lilian M. C. Randall*, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. (California Studies in the History of Art, Bd. 4.) Berkeley (CA) u. a. 1966, Abb. 348 und 359.
- 8 Zu den Bologneser bas-de-page-Medaillons vgl. v. a. *Martina Pippal*, *Beobachtungen zum Codex 346 der Universitätsbibliothek von Bologna. Die Schatzkunst der Makedonischen Renaissance – ein Vorlagenfundus für die Buchmalerei des ausgehenden Duecento?*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N. F. 34, 1981, 23–38.

Codex bekanntlich als eine weitere Besonderheit aus,⁹ wobei bisher nicht alle als solche erkannt worden sind. Einige dieser Antiken gehören ebenso zum Standardrepertoire palaiologischer, ja bereits mittelbyzantinischer Kunst, so Flussgötter, Mänaden, Kentaurer etc.¹⁰ Allerdings gibt es auch solche, denen man in Byzanz meiner Kenntnis nach nicht begegnet.

Die Frage nach den interkulturellen Kontakten stellt sich am Beispiel der Bibel von Gerona damit schon auf den ersten Blick in verschiedener Hinsicht und auf unterschiedlichen Ebenen: in Bezug auf Italien und Frankreich ebenso wie auf Italien/Byzanz, interregional wie diachron (in einer Begegnung mit dem antiken Objekt etwa), direkt wie indirekt. Man könnte die Bologneser Bibel als ein hybrides Werk bezeichnen, ‚multikulturell‘, ‚zwischen Gotik und Byzanz‘,¹¹ kein Zackenstil und keine Kreuzfahrerkunst. Trotzdem ist gerade sie, wie die ihr zugehörige Handschriftengruppe überhaupt, ein „Paradefall für die ‚Byzanzfrage‘ im westlichen Mittelalter“,¹² sogar jenseits von ‚maniera greca‘ und der Kunst des italienischen Duecento. Der Byzanzbezug in der Bibel lässt sich dabei kaum mit der Kenntnis byzantinischer oder ‚byzantinischer‘ Werke in Italien, geschweige denn mit Bologna allein, erklären, selbst wenn wir von enormen Bestandsverlusten ausgingen. Vieles mag über Musterzeichnungen und anderes Vorlagenmaterial von Nord nach Süd, von Ost nach West, schließlich im Kreis der Bologneser Buchmaler weitergereicht worden sein, aber auch hier stoßen Versuche, Ähnlichkeiten über dieses Medium zu erklären, schnell an Grenzen. Abgesehen davon kennt Bologna verschiedene Formen der Byzanzrezeption, die sich sowohl quantitativ wie qualitativ unterscheiden – dazu bedarf es weiterer Forschungen.¹³ Weit verzweigt und vielschichtig ist das Beziehungsnetz, weshalb der Blick zunächst auf den eingangs betonten Aspekt, die Rezeption des frühpalaiologischen ‚volume style‘,

9 Siehe dazu vor allem *Joaquín Yarza Luaces*, *La Bibbia di Carlo V. nella Cattedrale di Gerona*, in: Valentino Pace/Martina Bagnoli (Hrsg.), *Il Gotico europeo in Italia*. Neapel 1994, 415–427; *Joaquín Yarza Luaces*, *La récupération „dell’ antico“ dans la Bible de Charles V.*, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.), *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*, Amsterdam, 1.–7.9.1996. Dordrecht u. a. 1999, 709–718.

10 Zu diesen siehe beispielsweise: *Maria Vittoria Marini Clarelli*, *Personificazioni, metafore e allegorie nell’arte paleologa*, in: Antonio Iacobini/Mauro della Valle (Hrsg.), *L’arte di Bisanzio e l’Italia al tempo dei Paleologi*. Rom 1999, 55–67, insbesondere 56.

11 *Hans Belting*, *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, 217–257; siehe auch *Jacoff*, *The Bible of Charles V.* (wie Anm. 2), 163.

12 *Harald Wolter-von dem Knesebeck*, *Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff: der Zackenstil und die Musterbuchfrage*, in: Bruno Klein/Bruno Boerner (Hrsg.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin 2006, 95–122, 96. Wolter-von dem Knesebeck formulierte diese Einschätzung für das Wolfenbütteler Musterbuch, das seit seiner Entdeckung stets im Zentrum der Debatte um die Byzanzrezeption in der westlichen Buchmalerei steht.

13 Vgl. auch meine Dissertation: *Die Bibel von Gerona und ihr Meister*, Diss. phil. Heidelberg 2009.

gerichtet sei. Anhand einer kleinen Auswahl von Miniaturen aus der Bibel, die exemplarisch analysiert werden, wird die Frage nach den Kulturkontakten dabei weniger im Hinblick auf eine historische oder soziale Kontextualisierung von Künstler und Werk



Abb. 1: Bibel von Gerona (1280er Jahre); der zweite Brief an die Thessaloniker, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 458v (Gerona, Archivo Capitular)

gestellt, als vielmehr die Formen ihrer Manifestation *im* Werk in Augenschein genommen – die Bibel als Raum, in dem sich Begegnung niederschlägt. Bei den Analysen werden jedoch zugleich die Bezugspunkte zu Byzanz präzisiert und die Frage nach dem ‚Ort‘ des Künstlers selbst aufgeworfen.

Einige Figuren in der Bibel entstammen – direkt oder indirekt – wohl der spätbyzantinischen Monumentalmalerei. Einem jungen Mann beispielsweise, in Position und Haltung jenem Apostel ähnlich, der sich in einer Fußwaschungsszene in Gračanica zurückwendet zu einem hinter ihm am Boden Knienden, der ihm die Sandale schnürt, hat der Buchmaler ein Kind an die Hand gegeben – hier stellt sich zuallererst die Frage nach den Modi und den Zielsetzungen der Verarbeitungen (Abb. 1, 2). Der Junge scheint eher gewaltsam mitgezogen, fortgebracht. Fest ist der Griff um des Kleinen Handgelenk. „Ihr aber, Brüder, lebt nicht im Finstern, so dass euch der Tag nicht wie

ein Dieb überraschen kann. Ihr alle seid Söhne des Lichtes und des Tages“,¹⁴ heißt es über der Miniatur im Bibeltext; „der Tag des Herrn kommt wie ein Dieb in der Nacht“.¹⁵ Der leicht grimmige Blick des tordierten und sich wie auf Zehenspitzen bewegenden Mannes, des ‚Diebes‘, geht zu einer Figur, die im Interkolumnium steht und ihn mit ausgestrecktem Arm zur Rückkehr aufzufordern scheint. Im Medaillon gegenüber sehen wir ein weiteres, dem anderen gleichsam nachsehendes Kind mit überdies erhobenem Fäustchen, eine Geste der Auflehnung;¹⁶ dahinter einen Mann, der seinen dicken Mantel enger zieht, als würde es ihn frösteln. Das bas-de-page spricht von Entführung, von einem unfreiwilligen Abschied auf der anderen Seite. Der zitierte Vers aus dem ersten Brief an die Thessaloniker passt bemerkenswert gut zu diesem Bild, doch liegt es auch nahe, ihn – und gerade ihn – auf diese Weise zu illustrieren? Was hatte der Maler vor sich, ein Sammelsurium von Versatzfiguren und eine Idee (das fort gezerzte Kind, den ‚Sohn des Lichts‘), die es mit Bruchmaterial zu verbildlichen galt?

Oder war es umgekehrt ein Motiv, dessen Verarbeitung er oder sein Auftraggeber sich wünschte, der Reiz einer merkwürdig verdrehten Figur, ihrer Mehransichtigkeit? In der Handschrift gibt es den ‚Dieb‘ nur ein einziges Mal, und auch in anderen Bologneser Codices ist er mir nicht begegnet, im Gegensatz zur fröstelnden Person, die offenbar – wie wahrscheinlich auch das Kind – einer Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem entnommen ist: In einer Miniatur des Psalters 346 der Bologneser Universitätsbibliothek, der zur selben Handschriftengruppe gehört, steht sie in der rechten vorderen Ecke des Bildes und erwartet den Eintritt des Erlösers.¹⁷ Mit der Miniatur des Psalters ikonographisch verwandt ist wiederum

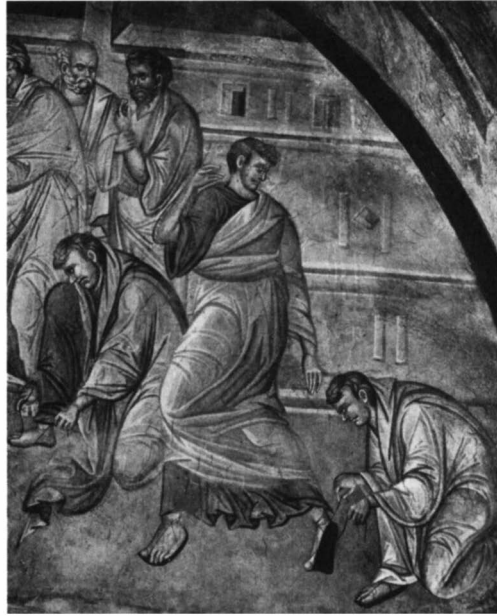


Abb. 2: Detail einer Fußwaschungsszene. Fresko (1318-1321) (Milan Kašanin, *L'art yougoslave des origines à nos jours*. Belgrad 1939, Abb. 51)

14 *Vos autem fratres non estis in tenebris / ut vos dies ille tamquam fur comprehendat / Omnes enim vos filii lucis estis et filii diei* (1 Th 5,4–5).

15 *Quia dies Domini sicut fur in nocte ita veniet* (1 Th 5,2).

16 Vgl. François Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*. Bd. 2: *Grammaire des Gestes*. Paris 1989, 2, 100f.

17 Fol. 11^v; siehe auch Jacoff, *A Bolognese Psalter* (wie Anm. 2), 125. Die Miniatur ist abgebildet in: *Medica*, *Modelli bizantini* (wie Anm. 2), Abb. 3.



Abb. 3: Bibel von Gerona, Der zweite Brief an Timotheus, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 460v (Gerona, Archivo Capitular)



Abb. 4: Apostel aus einer Apostelkommunion. Fresko (1303), Thessaloniki, Agios Dimitrios, Euthymios-Kapelle (Athen, Benaki Museum, Photographic Archive)

das Mosaik der Apostelkirche in Thessaloniki.¹⁸ Dort fehlt zwar der ‚Frierende‘, aber dafür begegnen wir einer Figur, die wiederum dem personifizierten ‚Tag des Herren‘, dem ‚Dieb‘, ähnelt.

Palaiologischer Stil geht auf verschiedenen Ebenen mit der Rezeption von Motiven byzantinischer Kunst Hand in Hand. Nicht immer freilich sind die Werke, die man motivisch zum Vergleich heranziehen kann, auch jene, die der Miniatur stilistisch am nächsten stehen. Die Figur in Gračanica, zwar altertümlich im Stil, ist über zwanzig Jahre später zu datieren.¹⁹ In ihrer übersteigerten Gedretheit wirkt sie letztlich flächenparallel, während sich der Bologneser Maler um eine organische Torsion der Figur bemüht, auch wenn ihm dies, wie am linken Oberschenkel ersichtlich, nicht restlos überzeugend gelingt. Der Bologneser Stoff wirkt weicher, wirblicher, schlägt rundere Falten etc. Ähnliches lässt sich auch in der Gegenüberstellung mit dem Mosaik der

18 *Medica*, Modelli bizantini (wie Anm. 2), 151.

19 Zu den Wandmalereien in Gračanica siehe *Slobodan Curcic/Branislav Todić*, Manastir Gračanica. 2 Bde. Belgrad 1999, Bd. 1: La peinture (Branislav Todic) (in Serbisch mit einer französischen Zusammenfassung); *Slobodan Curcic*, The Church of Dormition at Gračanica, in: Alexei Lidov (Hrsg.), Kosovo. Orthodox Heritage and Contemporary Catastrophe. Moskau 2007, 81–99.

Apostelkirche konstatieren, in dem die Faltenlegung sehr splittig und scharfbrüchiger ist. In der Initiale derselben untersuchten Seite der Bibel zum Brief an die Thessaloniker reicht Paulus zwei Boten ein Schriftband (Abb. 1). Der vordere von ihnen kehrt in einem anderen bas-de-page-Medaillon wieder, mit anderem Kopf und in andersfarbener Kleidung (Abb. 3). Der Ausgangstypus dürfte gleichwohl derselbe gewesen sein, vermutlich ein diesmal die Wein-Kommunion empfangender Apostel. Ein Vergleich mit Ohrid und der Euthymius-Kapelle in Thessaloniki kann eine Idee vom ‚Ursprungstypus‘ geben, auch sie werden allerdings später als die Bibel datiert, wenn auch um wenig (Abb. 4, 5).²⁰ In der Gegenüberstellung wird deutlich, dass die Figur aus Ohrid zwar motivisch größere Übereinstimmungen zeigt – die verhüllten Hände und das Tuch, das sich über dem Ellenbogen in eine stufenartige Falte legt oder um den Hals einen kleinen

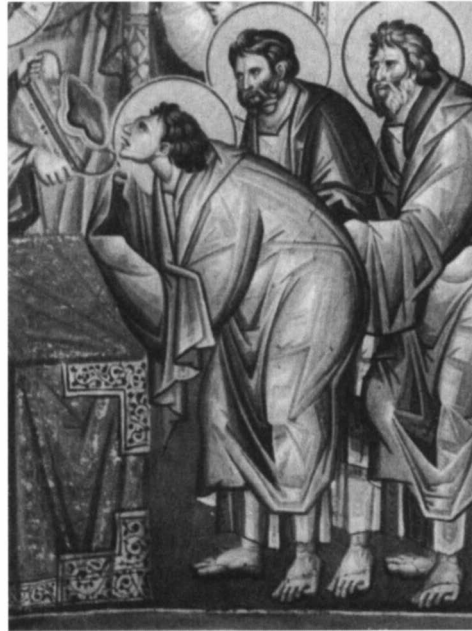


Abb. 5: Apostel aus einer Apostelkommunion. Fresko (1295), Ohrid, Sveti Kliment (Gouma-Peterson, The frescoes... Patrons [wie Anm. 20], Abb. 32)

20 Zu den Fresken in Thessaloniki siehe vor allem: *Thalia Gouma-Peterson*, *The Frescoes of the Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. An Iconographic and Stylistic Analysis*, Diss. Phil. Ann Arbor (WI) 1984, insbesondere 207–273 (Chapter V: The Problem of Style); *Thalia Gouma-Peterson*, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki. Patrons, Workshops and Style*, in: *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the late Byzantine Empire*. Princeton 1991, 111–159, und *Euthymios N. Tsigaridas*, Manuel Panselinos. *The Finest Painter of the Palaiologan Era*, in: Manuel Panselinos. *From the Holy Church of the Protaton*. Thessaloniki 2003, 52–62; Die uns hier interessierende Figur stammt nach Gouma Peterson von ‚Artist A‘ „whose work is more fiery and passionate, interprets the sacred events with greater emotion“; *Gouma-Peterson*, *The Frescoes of the Parecclesion* (wie Anm. 20), 237. Nach Tsigaridas hingegen wurden die Fresken der Kapelle von Manuel Panselinos und seiner Werkstatt ausgeführt, wobei sie unsere Figur nicht als eine eigenhändige anführt. Die Wandmalereien in Ohrid wurden hingegen von Michael Astrapas und Eutychos signiert und 1295 datiert. Gouma-Peterson erwarb die Autorschaft von Michael und Eutychos auch für die Fresken in Thessaloniki, die sie sehr eng an Ohrid sieht. Die Fresken könnten eine Zwischenstufe zwischen Ohrid und den späteren Werken der beiden Maler in Čučer und Staro Nagoričino bilden, die von Ohrid sehr verschieden sind. Ich sehe allerdings in Übereinstimmung mit Tsigaridas die Verbindung der Fresken in Thessaloniki und Ohrid weniger eng, vielleicht haben beide eher eine gemeinsame Wurzel. Zu Ohrid siehe *David Talbot Rice*, *Byzantinische Malerei*. Die letzte Phase. Frankfurt a. M. 1968, 110.

Kragen formt. Stilistisch aber ist der Apostel aus Thessaloniki der Bologneser Figur enger verwandt. Es ist die Räumlichkeit der Figuren, die ähnlich ist, vor allem in der Hüfte, in der Art, wie sich das Bein nach außen dreht. Dem Thessalonikier eignet dabei weniger jene kubische Form und breite Flächigkeit, die expressive Härte, die einen Vergleich von Ohrid und Miniatur letztlich unbefriedigt lässt. Ein drittes Vergleichs-



Abb. 6: Apostel aus einer Apostelkommunion. Epitaphios (um 1300), Thessaloniki, Museum für Byzantinische Kultur (Thessaloniki, Greek Ministry of Culture, Museum of Byzantine Culture)



Abb. 7: Bibel von Gerona, Brief an die Epheser, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 453v (Gerona, Archivo Capitular)

stück, ein Epitaphios, das um 1300 datiert werden kann, kehrt noch einmal das Zentrum Thessaloniki hervor, und an ihm wird die für den frühpalaiologischen Stil typische Leibesfülle augenfällig (Abb. 6).²¹ Wieder geht es bei dem Vergleich um einen Apostel, diesmal der in der Szene Gegenüberliegende, jener, der als erster das Brot empfängt. Gegenübergerstellt sei die Figur eines Alten in einem Medaillon zum ‚Brief an die Epheser‘. Es frappiert die analoge Faltenkonfiguration auf dem Rücken der gebeugten Männer, als seien sie beide dort dick und weich gepolstert (Abb. 7). Der Umhang legt sich jeweils mehrschichtig in lange längsgerichtete Bahnen, die unter dem Gesäß umgeschlagen sind; und selbst dort, wo die Falten einen anderen Verlauf neh-

21 *Laskarina Bouras*, The Epitaphios of Thessaloniki, Byzantine Museum of Athens N° 685, in: Dinko Davidov (Hrsg.), *L'Art de Thessalonique et des Pays balkaniques et les Courants spirituels au XIVe siècle*. Belgrad 1987, 211–231; *Anastasios Antonaras*, Epitaphios, in: Helen Evans (Hrsg.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition, New York, Metropolitan Museum of Art, 23.3.–4.7.2004. New Haven u. a. 2004, 312f.

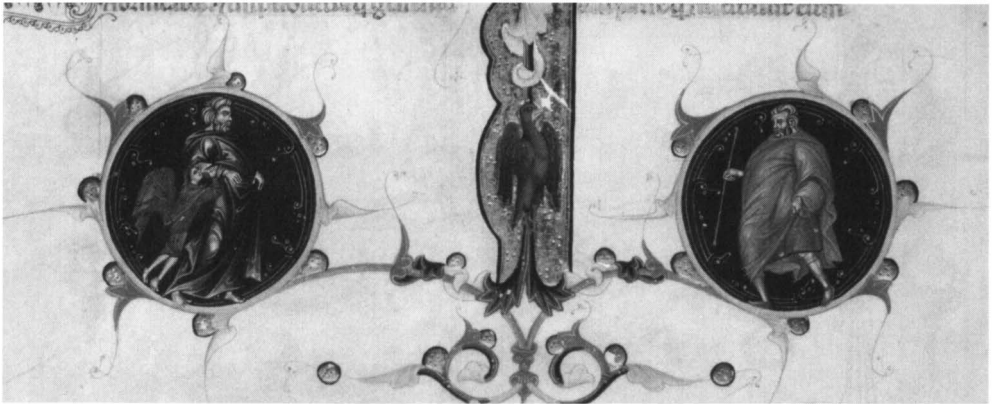


Abb. 9: Bibel von Gerona, Brief an die Galater, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 451 v (Gerona, Archivo Capitular)

men – etwa um die Beine der Figuren herum – oder der Saum stärker abflattert, scheinen die stoffliche Qualität und die ‚Architektur‘ der Gewänder über das bloße Volumen hinaus noch artgleich zu sein. Die Härte der Kanten ‚weicht‘ runderen Formen.

Nun ist nicht alles, was in der Handschrift palaiologisch aussieht, auch notwendigerweise auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen. Kulturkontakt trägt gerade dort seine Früchte, wo Fremdes nicht nur zitiert, sondern assimiliert und in anderem Kontext angewendet wird. Auch dies kann freilich Verschiedenes bedeuten. Die maßlose Beileibtheit zweier älterer Herren im bas-de-page der Eingangsseite des Galaterbriefes zum Beispiel dürfte gerade kein bloßer Manierismus palaiologischer Formensprache sein, auch wenn sie primär nach einem solchen aussieht und sich als ein solcher ohne weiteres in die vorherrschende Formensprache der Bibel fügte (Abb. 8, 9, Tafel III 1). Herkunft und Begründung der Leibesfülle der Herren sind jenseits der stilistischen Ebene angesiedelt und vermutlich gerade deshalb bisher nicht erkannt worden. Im Spezifischen dürfte sie zumindest auch auf anderen Ebenen motiviert gewesen sein: Der Bibeltext entlarvt die beiden Gestalten als explizite Verbildlichungen von körperlicher Gewichtigkeit. Dreifach kommen Formen von *gravis* bzw. *gravare* in jener über der Miniatur stehenden linken Textspalte vor: *nisi quod ego ipse non gravavi vos* oder *et non ero gravis vobis* sowie *sed esto ego non gravavi* heißt es gegen Ende des zweiten Korintherbriefs.²² Zugleich dürfte das Motiv, welches im linken Medaillon verarbeitet ist und die Idee der Bildlösung angeregt haben mag, die physische Fülle der Figuren erklären. Es entstammt diesmal keiner spätbyzantinischen Wandmalerei, sondern dem so genannten Ikarios-Relief, das in mehreren Kopien überliefert ist (Abb. 10).²³ *Ben è*

22 2 Kor 12,13–16.

23 Joaquin Yarza hatte das Ikarios-Relief hingegen als Vergleichsbeispiel für eine auf einer Kline lagernden Frau in der Bibel von Gerona genannt; Yarza Luaces, *La récupération* (wie Anm. 9),

tenuto bacco / chi fa del corpo sacco schrieb Brunetto Latini im *Tesoretto*, wenige Jahre bevor die Bologneser Bibel entstand.²⁴ Es ist der Gott des Weines, dessen Bild hier aufgegriffen ist. *Gravem vino*, schwer von Wein schiebt Dionysos schwankend den Bauch nach vorn, als er sich taumelnd mit der angewinkelten Linken auf einen Satyrknaben stützen muss. Eingehüllt in sein *Himation* hebt er den Überfluss des Stoffes, damit seine Sandale gelöst werden kann. Das Kinn hat er tief auf die Brust gelegt. Das gleiche wirkmächtige antike Bild hatte Nicola Pisano im Darbringungsrelief der Pisaner Baptisteriumskanzel rezipiert. *Senex puerum portabat, pur autem senem regebat* lautet der Allelujavers der Lichtmess-Liturgie, über den sich dort, wie Max Seidel erkannte, die Präsenz der Figur in der Szene erklärt.²⁵ Aus Byzanz ist mir keine Rezeption des antiken Reliefs bekannt.

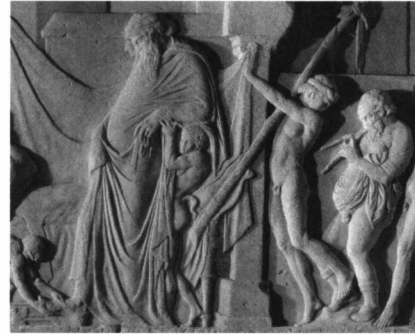


Abb. 10: Ikarios-Relief aus der Sammlung Borgia (1. Jahrhundert v. Chr.). Neapel, Archäologisches Nationalmuseum (Antella [Fi], Archivio Fotografico Scala)

Die Bologneser Bibel zeigt das Motiv seitenverkehrt, mit der Linken hebt der Gott nun sein Gewand. Seinen Bart trägt er kürzer, und der Knabe an seiner Seite ist bekleidet, letzteres also wie im Pisaner Darbringungsrelief. Nun sei an dieser Stelle präzisiert, dass nur eine Figur dieser Seite, eben jene des linken Medaillons, tatsächlich ein antikes Bild rezipiert. Die andere scheint von diesem aber inspiriert zu sein: Man könnte sagen, hier schwankt der Trunkene mehr, wobei er sein Gewand an der Seite rafft. Das Kinn hat er in ähnlicher Weise auf die Brust gelegt. Auch sein Stab könnte dem antiken Relief entnommen sein – ein kümmerlicher Rest des Thyrsos, des Bacchusstabs – und doch: ohne Kind und mit gleichsam ‚gerüsteten‘ gelüfteten Beinen entfernt sich dieser Übergewichtige vom Bild des antiken Gottes sehr. Was bleibt, ist schließlich die bloße Verwandtschaft einer übermäßigen, palaiologisch anmutenden Körperlichkeit.

714. Zum Ikarios-Relief siehe unter anderem *Carles Picard*, *Observations sur la date et l'origine des reliefs dits de la 'Visite chez Ikarios'*, in: *American Journal of Archaeology* 38, 1, 1934, 137–152; *Carl Watzinger*, *Theoxenia des Dionysos*, in: *Jahrbuch des archäologischen Instituts* 61/62, 1946/47, 76–87; *Erwin Pochmarski*, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*. (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts, Bd. 19.) Wien 1990, 97–108; *Lidiano Bacchielli*, *Un nuovo rilievo con la raffigurazione della 'Visita di Dionisio ad Ikarios'*, in: *Maria Grazia Picozzi/Filippo Carinci* (Hrsg.), *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Vicino Oriente, Egeo, Grecia, Roma e mondo romano – Tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*. (Studi Miscellanei, Bd. 30.) Rom 1996, 145–147.

24 *Brunetto Latini*, *Tesoretto*. Ed. *Marcello Ciccutto*. (Biblioteca universale Rizzoli, Bd. 517.) Mailand 1985, 137, v. 2835sq. Brunetto Latini verfasste den ‚Tesoretto‘ zwischen 1260–1266.

25 *Max Seidel*, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 19, 1975, 307–392.

„Dass gerade ich euch nicht zur Last gefallen bin“, sagt Paulus in der oben zitierten Passage des Korintherbriefs. Das Bild getragener Beileibtheit könnte demgegenüber negatives Exempel sein, zumal es sich am unteren Seitenrand befindet – einem topologisch zwielichtig konnotierten Ort –, und darüber hinaus über der Miniatur die Worte *fornicatio* und *impudicitia* (Unzucht) stehen. Vielleicht haben wir es mit einer Personifikation der Völlerei zu tun, ähnlich jener den Bauch füllenden Figur, die Brunetto Latini als Bacchus beschreibt: *e mette tanto in epa / che talora ne crepa*. Das Bild des Antiken wäre damit in das Bild einer Todsünde, der *gula*, mutiert.²⁶ Am oberen Bildrand der Seite, über dem Text und also zur Untugend in räumlicher Ferne, hat der Maler ein Symbol der Überwindung des Bösen platziert: das Bild des Vogels, der eine Schlange ergreift (Abb. 8, Tafel III 1).²⁷

Jenseits möglicher moraldidaktischer Implikationen des Dargestellten jedoch handelt es sich bei den Miniaturen im bas-de-page auch und auf erster – vordergründiger – Ebene um die Visualisierung eines Sprachbildes, welches der Meister in die Materialität des gemalten Bildes versetzt, in ganz ähnlicher Weise, wie man dies vor allem aus der Illustration von Psalteren kennt. Nicht von Völlerei, sondern von Bürde spricht der Text, der damit freilich keine physische meint. Der Korpulente aber fällt dem kleinen Jungen leiblich zur Last. Im Interkolumnium der Seite, auf der Höhe der zitierten Worte stehend, trägt eine Rankenfigur einen Korb auf den Schultern, welcher – groß und schwer – diese gebeugt nach unten, genauer: zum linken bas-de-page-Medaillon blicken lässt. Die Randdekoration greift also mit dem Bild der Schlange und einem Träger von Last, beinahe einer Lektüeranweisung gleich, die auf den mehrfachen Schrift- bzw. Bildsinn verweist, jene zwei Sprachmodi – die sinnbildliche und die wörtliche – auf, welche im Bild des getragenen Alten oszillieren.

Bleiben wir zunächst auf der Ebene des Wörtlichen: Das Übergewicht beider Herren ist ‚real‘, insofern es die rahmenden Medaillons beschwert, unter welchen sich, einer subtilen Durchdringung von Ornament und Bildinhalt gleich, die jeweilige Ranke nach unten biegt. Dieser Eindruck dürfte nicht zufällig entstanden sein, denn die bas-de-page-Komposition zum ersten Korintherbrief zeigt, wie leicht (und auch leicht beweglich) dagegen ein Medaillon vom Meister der Bibel konzipiert sein kann (Abb. 11, Tafel III 2): Gebildet aus den sich aufrollenden Ranken des Buchstabenstammes gleichen diese dort sich aufrollenden Enden einer Spirale. Das Motiv im Inneren des Medail-

26 Meist ist mit *gula* sowohl die Freßsucht als auch die Trinksucht gemeint, hin und wieder können diese jedoch auch als eigenständige Laster auftreten: „(...) when Gluttony in food and Intemperance in drink are differentiated“, *Samuel C. Chew*, *The Pilgrimage of Life*. New Haven u. a. 1962, 79. Eine Verbindung zwischen *gula* und Bacchus sieht schon Alanus ab Insulis, *De planctu naturae*, XX: *De superfluo potu*, in: PL 210. Paris 1855, 429–482C, hier 462A–462D. Zu Bacchus und den Todsünden, insbesondere der *gula*, siehe *Andreas Emmerling*, *Bacchus in der Renaissance*. 2 Bde. Hildesheim 1994. Bd. 1, 224–237.

27 Zur Bedeutung dieses Motivs siehe *Rudolf Wittkower*, *Eagle and Serpent*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938/39, 293–325.

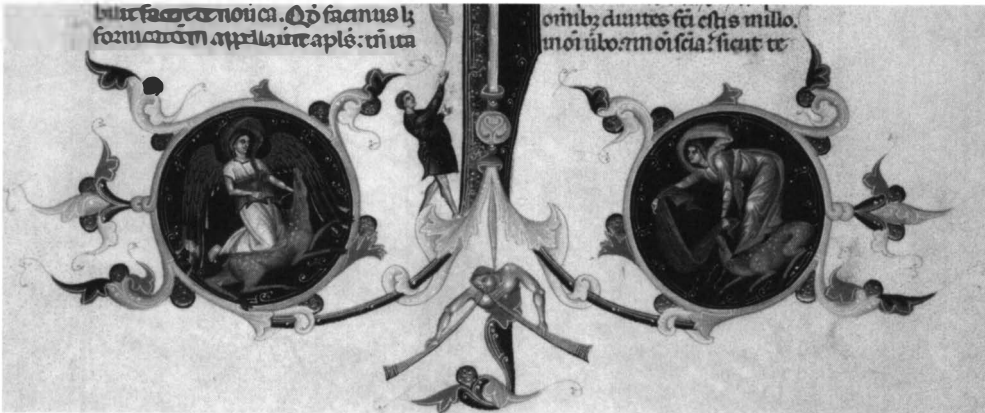


Abb. 11: Bibel von Gerona, Der erste Brief an die Korinther. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 443r (Gerona, Archivo Capitular)

lons, das zwei auf Hirschkühen reitende geflügelte Frauen – Niken – zeigt, greift in seiner Dynamik das Aufrollen der Ranken auf, das sich, ganz mechanisch, durch die Bewegung der Tiere wie ein Laufrad aus dem Inneren heraus angetrieben zur Mitte hin fortzusetzen scheint. Während die linke Hirschkuh im Moment des Antreibens noch oder wieder die Steigung des inneren Rundes zu bewältigen hat, wird die rechte gerade vom Vorwärtsrollen des Rades eingeholt, so dass die Reiterin, die offenbar beinahe vornüber fällt, nur noch mit Mühe ihr Gleichgewicht halten kann. Wild flattert sogar das Ornament. Mit welcher großen Anstrengung dagegen der kleine Junge im ‚Bild des Dionysos‘, jener Nachfahre des Satyrknaben zur Überwindung der entstandenen Steigung schieben muss, wie mühsam er die schwergewichtige Masse in Bewegung versetzt! Ein Kunstgriff des Malers: Die Ranken wachsen nicht aus dem Stamm der Initialle, sondern von unten empor (Abb. 8, Tafel III 1). Die tiefe Situierung des Initialfelds, die sich zwingend aus der Abfolge des Textes ergibt und letztlich für den Maler auch ein gestalterisches Problem darstellt, wird damit geschickt in eine originäre Bildlösung überführt, welche den Inhalt des Medaillons auch in die Form des Ornaments transportiert. Ist es also Zufall, dass die Knospen der Ranken bei den Hirschen mit, bei den Dicken hingegen wie Sand im Getriebe entgegen der Laufrichtung der Medaillons stehen? Das Bologneser Dekorationssystem scheint zur Inszenierung und semantischen Aufladung der – palaiologischen oder antiken – Leibesfülle fruchtbar gemacht.

Nehmen wir noch einmal den Träger der Last genau in den Blick. Der Junge ist klein und von Natur aus schwach. *Infirmitas puerorum*, heißt es bei Cicero:²⁸ Schwäche ist bekanntlich eine Eigenschaft des Knaben. Auch das Wort *filius*, auf das sich sein Bild

28 *Cursus est certus aetatis et una via naturae eaque simplex suaque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat, (...); Marcus Tullius Cicero, Cato major de senectute. Ed. Max Falmer. München/Zürich 1982, 54–56. Zur Überlieferung dieser Schrift im*



Abb. 12: Bibel von Gerona, Exodus, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 23r (Gerona, Archivo Capitular)



Abb. 13: Moses erschlägt den Ägypter. Mosaik (vor 1285), Venedig, S. Marco, Moseskuppel (*Demus, The Mosaics* [wie Anm. 30], Tafel 317)

beziehen kann, kommt wieder (wie im zitierten Vers des ersten Thessalonikerbriefs) und sogar zweimal im oben genannten Textabsatz vor: *nec enim debent filii parentibus [thesaurizae]/ sed parentes filiis*.²⁹ Nicht die Kinder für ihre Eltern also [sollen Schätze sammeln], sondern die Eltern für ihre Kinder, heißt es im Bibeltext. Nun besitzt der Knabe im Bild offenbar enorme Kraft, denn: Wie an den Schreitmotiven der Darge-

Mittelalter siehe *Birger Munk Olsen, L'Étude des Auteurs Classiques Latins aux XI^e et XII^e siècles*. 9 Bde. Paris 1982–1989. Bd. 1: *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle*. Paris 1982, 102, 113 (mit Bibliographie).

29 „Denn nicht die Kinder sollen für die Eltern sparen, sondern die Eltern für die Kinder“, 2 Kor 12, 14.

stellten abzulesen, rollt die Masse des bas-de-page-Medaillons wohl verlangsamt, aber doch. Die nach vorne strebende Haltung des Knaben greift dabei in gewisser Weise jene des nackten Thyrsos-Trägers im Ikarios-Relief auf (Abb. 9, 10). Im heftig aufflatternden Gewandzipfel am Rock des Jungen schließlich scheint jene immense Energie veranschaulicht, welche dieser schiebend aufwenden muss. Stoff fliegt in der Bibel nicht sinnentleert, sondern als ein Zeichen von Bewegung und/oder von den Figuren innewohnender Kraft. Das Gewand des Knaben spricht ‚byzantinisch‘, vergleichbar ist es mit Moses' Gewand in der Szene ‚Moses erschlägt den Ägypter‘, einer Miniatur zum ‚Buch Exodus‘ (Abb. 12, Tafel III 3). Dort aber kopierte der Maler, wie Michael Jacoff bemerkte, ein ähnliches, wenn nicht identisches Bild wie die Meister der Moseskuppel von S. Marco (Abb. 13).³⁰ Während damit also das Bild des Moses, der weit ausholend den Ägypter erschlägt, offenbar auf eine Vorlage in eben dieser Form rekurriert, entlarvt sich der kapriziöse Zipfel des Knabenkleides als ein *surplus*, ein Zusatz des Malers, der sich letztlich nicht über das verarbeitete Motiv, sondern nur aus der dem Bild eigenen Rhetorik erklärt. In der Figur des Knaben scheint damit auch die Rolle des Vogels als die eines Überwindenden auf.

Spätestens diese Beobachtung dürfte uns auf eine dritte Ebene des Text-Bild-Verhältnisses führen: *virtus in infirmitate perficitur*, heißt es nämlich ebenso in der entsprechenden Spalte des Bibeltexts: Es ist die Gnade Gottes, die „ihre Kraft in der Schwachheit erweist“ (*cum enim infirmor tunc potens sum*).³¹ Wird also mit dem ersten Textbezug ein Sprachbild (*gravavi vos*) aus dem inhaltlichen Kontext (*non gravavi vos*) isoliert und dabei wörtlich illustriert, so bewegt sich die der Miniatur ebenso implizite Verbildlichung des zweiten Zitats auf der Ebene des Allegorischen. Es ist die *vis* des Knaben, in welcher die *virtus* der Gnade Gottes wirkt: ein doppelter Textbezug, der, mit der Rezeption eines antiken Bildes verknüpft, in einer originellen Verbildlichung von Schwere, Sünde, Tugend und Kraft zugleich Ausdruck einer künstlerischen *virtus* wird.

Kehren wir abschließend zur Frage nach dem Kulturkontakt zurück und benennen die ihm zu verdankenden Synergien. Worin bestehen Berührungspunkte zwischen wem und von was, und wie wäre also der Künstler zu verorten? Der Meister der Bibel von Gerona ist Lateiner, das wurde zu Recht nie in Frage gestellt, aber er könnte und dürfte vor Ort mit palaiologischer Kunst in Berührung gekommen sein – Thessaloniki als ein Raum der Begegnung wäre durchaus in Betracht zu ziehen. Bekanntlich besaßen die Venezianer dort zu jener Zeit ein eigenes Viertel.³² Die Form der Übernahme des spätbyzantinischen Stils und seiner Übertragung auf ein ihm grundsätzlich fremdes

30 Jacoff, Bolognese Psalter (wie Anm. 2), 144–160; Otto Demus, The Mosaics of San Marco in Venice. 2 Bde. Chicago/London 1984. Bd. 2: The Thirteenth Century, 177.

31 2 Kor 12, 9.

32 Am 18. Juni 1265 bekam Venedig ein eigenes Quartier in der makedonischen Hauptstadt, dessen Besitz durch Goldene Bullen in den Jahren 1277 und 1285 feierlich bestätigt wurde; vgl. Freddy Thiriet, Les Vènitien à Thessalonique dans la première moitié du XIV^e siècle, in: Byzantion 22,

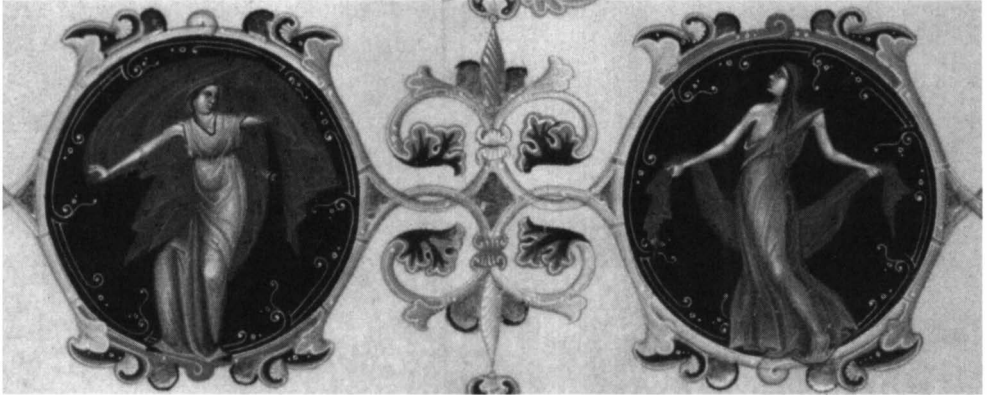


Abb. 14: Bibel von Gerona, Richter, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 87v (Gerona, Archivio Capitular)

Motiv spricht für eine starke Einverleibung, die kaum über das Medium des Musterbuchs allein erfolgt sein kann, zumal dieser Stil in Bologna zwar nicht isoliert, aber doch recht unvermittelt auftritt. Dem Beleibten ist seine antike Herkunft ohne die Kenntnis des Modells nicht anzusehen. Die intensive Aneignung gilt allerdings nur für die Kategorie des Stils als äußere Erscheinungsform, denn der spielerische und zugleich kunstfertige Umgang mit dieser Form ist letztlich ausgesprochen westlich und bleibt dies trotz der Verwendung byzantinischer Ausdrucksformeln wie des aufflatternden Gewandes. Die Stilform als das sich hier verlagernde Kulturelement wird im neuen Kontext individuell interpretiert. Im Werk des Bologneser Malers konnte punktuell und auf singuläre Weise die ‚palaiologisch-antike‘ Leibesfülle Teil einer Bildaussage, ja sehr spezifischer Inhaltsträger werden, seine Bedeutung zur Bedeutungsfülle anwachsen. Antiken- und Byzanzrezeption gehen dabei Hand in Hand, ohne in der alten Frage ‚Antikenrezeption über Byzanz?‘ oder im Sinne eines ‚survival‘ aufzugehen.³³ Zugleich werden Antike ebenso wie Byzanz Inspirationsquellen, an der sich die Kreativität des Malers entfacht, und führen zu einer originären Bildfindung, welche sich schließlich nicht nur auf die Gestaltung des Bologneser Ornaments auswirkt, sondern auch die Invention einer neuen Figur mit einschließt: des wankenden ‚Palaiologen‘ mit ‚Thyrsos-Stab‘ im rechten bas-de-page-Medaillon. Das Ikarius-Relief selbst konnte der Maler dabei im Westen ebenso gut gesehen haben wie im Osten. Auch in Bologna hat

1952, 323. Zur Präsenz der Venezianer in Thessaloniki siehe ausführlich auch *David Jacoby*, *Foreigners and the Urban Economy in Thessalonike, ca. 1150–ca. 1450*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 57 (Symposium on Late Byzantine Thessaloniki), 2003, 85–132, hier bes. 96–103.

33 *Kurt Weitzmann*, *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton 1951; *ders.*, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, 43–68; *ders.*, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*. London 1981.



Abb. 15: Bacchus und Ariadne-Sarkophag (3. Jahrhundert). Pisa, Camposanto (Florenz, Fratelli Alinari)

sich ein Fragment desselben erhalten.³⁴ Der Zwischenschritt einer Nachzeichnung, eines Musters, ist freilich schon deshalb anzunehmen, weil ihm das Modell wohl nicht in seinem Atelier zur Anschauung stand.

Ein kurzer Blick auf zwei Tänzerinnen im bas-de-page der Illustrationen zum Buch der Richter soll als Ausblick dazu dienen, eine andere Spielart der Antiken- und Byzanzrezeption in der Bibel von Gerona vorzustellen, denn in den beiden Frauen scheinen sie beide gleichsam gegeneinander ausgespielt – oder aufeinander eingespielt (Abb. 14, Tafel III 4). Es ist in diesem Duett die rechte Tänzerin, für deren Bild der Maler offensichtlich die Mänade einer Gemme oder eines antiken Sarkophagreliefs rezipiert hat (Abb. 15). Die antike Provenienz der Figur wird auf den ersten Blick deutlich und sollte dies vermutlich auch ursprünglich, obgleich oder weil die Mänade

auch in Byzanz verbreitet war.³⁵ Ihr graziler gedrehter Körper ist in ein dünnes, fast transparentes Gewand gehüllt, das, nur eine Schulter bedeckend, am Oberkörper wie von Nässe beschwert und am Oberschenkel anzuliegen scheint. Mit nach oben gerichtetem Blick zurückgebogen und nassem Haar, das ihr lasziv offen über die Schultern fällt, bietet sie ostentativ ihre femininen Reize dar. Sie trägt ein Tuch ausgebreitet vor sich her. Die Partnerin nun – wohl ohne konkretes Vorbild – scheint antithetisch auf das zu reagieren, was von der anderen vorgegeben wird. Frontale Ansicht, gesenkter Blick, geschlossenes Haar, gebeugte Knie etc. Darüber hinaus fällt die Fülle des vergleichsweise dicken Stoffes auf. Ihr voluminöses Kleid lässt den Körper unsichtbar und wirkt wie von innen (palaiologisch) aufgebläht, während das *velum*, das in einem großen Bogen den Oberkörper der Dame um- bzw. überfängt, diese in einem zweiten Moment gänzlich einzuhüllen scheint. Spätbyzantinische Formensprache ist damit auch hier nicht einfach eine Frage des Stils, sondern wurde vom Maler zugleich zur Inszenierung

34 Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. G 1122 (20,3 cm x 16,5 cm). Das Fragment entstammt wohl einer Privatsammlung, vielleicht der Sammlung Palagi. Die genaue Provenienz ist allerdings unbekannt. Für Informationen danke ich herzlich Laura Minarini. Für weitere Terrakotta-Kopien siehe z. B. *Hermann v. Rohden/Hermann Winnefeld* (Hrsg.): *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*. Berlin/Stuttgart 1911, Tafel XXX.

35 Kannte und machte der Maler einen Unterschied zwischen antiker und byzantinischer Kunst? Zur Identifikation byzantinischer Kunst mit antiker Kunst siehe *Robert Grigg*, *Byzantine Credulity as an Impediment to Antiquarianism*, in: *Gesta* 26, 1987, 3–9. Für Anregung danke ich Alexander Nagel, der sich in anderem Kontext mit dem Phänomen des Anachronismus und der Wahrnehmung antiker Kunst bzw. der Wahrnehmung von Artefakten als antike Artefakte beschäftigt; *Alexander Nagel/Christopher S. Wood*, *Toward a New Model of Renaissance Anachronism*, in: *The Art Bulletin* 87, 2005, 3, 403–415.

eines tänzerischen Gegenspiels eingesetzt: Die palaiologische Stoff- und Leibesfülle steht offenbar absichtsvoll dem antikisch transparenten und die Körperformen betonenden Kleid gegenüber.

I MUSULMANI NEL SUD ITALIA. SCONTRI, INCONTRI, RECIPROCIÀ

Vito Bianchi

Nel basso Medioevo, la presenza musulmana in Sud Italia appare per tradizione legata alla figura di Federico II e degli Hohenstaufen, che in qualche misura avrebbero continuato l'opera dei predecessori normanni (e soprattutto, come ha ribadito recentemente Jeremy Johns,¹ dei sovrani Guglielmo I e Guglielmo II).

Esiste inoltre, e si è radicato uno stereotipo presso l'opinione pubblica dell'Italia meridionale, vale a dire che Federico II avesse simpatia per l'islam. E' vero che nella *Magna Curia* dell'imperatore svevo confluirono gli intellettuali cultori di scienza e tecnica araba, che erano in grado di trasmettere il portato degli studi più aggiornati di alchimia e medicina, filosofia e matematica, astrologia e astronomia. Ma questo era più che normale per l'ambiente federiciano, perché era proprio la tradizione araba a impregnare la cultura duecentesca e a sopravanzare tutte le altre, in quel Mediterraneo in cui era naturalmente dimensionato il Mezzogiorno italiano.² A ben guardare, quindi, Federico II era semplicemente partecipe, in quanto monarca, di un processo culturale quasi scontato e pressoché ovvio, per quell'epoca e per il contesto storico-politico euro-mediterraneo.

Un simile discorso coinvolge anche la genesi architettonica e decorativa di Castel del Monte (fig. 1), un monumento per il quale sono stati in più circostanze ipotizzati rapporti con l'architettura islamica: una recente proposta lega ad esempio l'architettura di Castel del Monte alla moschea della Cupola della Rocca di Gerusalemme, e asserisce che il castello pugliese, concepito in due fasi costruttive distinte (una per il primo e una per il secondo piano), dovette funzionare da osservatorio astronomico per la

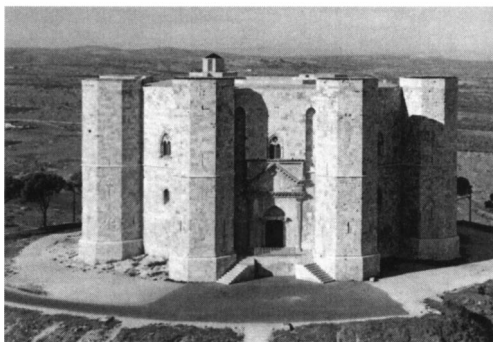


Fig. 1: Andria, Castel del Monte (Foto: V. Bianchi)

¹ L'intervento di *Jeremy Johns*, 'Il regno e i musulmani' è stato proposto al convegno: Nascita di un regno. Poteri signorili, istituzioni feudali e strutture sociali nel Mezzogiorno normanno (1130–1194). Bari, 10.–13.10.2006. (im Druck).

² In proposito, cfr. *Vito Bianchi*, *Sud e Islam. Una storia reciproca*. Lecce 2003, 118–127.

corte federiciana, rifacendosi altresì alla conformazione naturale dei fiocchi di neve (sic!):³ un'ipotesi, come si può facilmente comprendere, piuttosto difficile da dimostrare e che suscita non poche perplessità.

Non mi soffermo sul dibattito concernente la datazione dell'edificio, la cui costruzione, fra inizio dei lavori, ultimazione e rifiniture dei dettagli ornamentali,⁴ è comunque collocabile intorno al 1240. Riguardo alle soluzioni plastiche, invece, è appena il caso di ricordare, a distanza di oltre venticinque anni dai primi suggerimenti che in tal senso vennero dalla Calò Mariani,⁵ la stretta assonanza delle chiavi di volta e delle protomi figurate di Castel del Monte con le sperimentazioni geometriche che nel XIII secolo furono proprie di Villard de Honnecourt:⁶ il confronto fra il fau-



Fig. 2a: Castel del Monte, sculture antropomorfe a base geometrica (Foto: V. Bianchi)

no o gli esseri fantastici ricorrenti nel castello ottagonale, e il taccuino del disegnatore francese, mi pare evidente e orientato verso quel senso della geometria e della simmetria che improntava specificamente la cultura duecentesca (fig. 2 a –b).

3 Come sostiene *Maria Losito*, *Castel del Monte e la cultura arabo-normanna in Federico II*. (Acta e Monumenta, Bd. 2.) Bari 2003, 83–124, in particolare 83–86, 108, 116f.

4 Per un inquadramento del problema, cfr. *Raffaele Licinio*, *Castel del Monte: un castello medievale*, in: *Raffaele Licinio* (Hrsg.), *Castel del Monte. Un castello medievale*. Bari 2002, 53–108; *Raffaele Licinio*, *Castel del Monte: un castello medievale*, in: *Raffaele Licinio* (Hrsg.), *Castel del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II*. (Il canto dell'ulivo, Bd. 25.) Modugno (Bari) 2001, 9–76, in particolare 21–76. Si veda altresì *Franco Cardini*, *Castel del Monte*. (L'identità italiana, Bd. 17.) Bologna 2000, 47–73.

5 *Maria Stella Calò Mariani*, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. (Civiltà e culture in Puglia, Bd. 2) Mailand 1980, 265–278, in particolare 268–272. L'argomento viene ripreso in *Maria Stella Calò Mariani*, *Castel del Monte. La veste ornamentale*, in: *Maria Stella Calò Mariani/Raffaella Cassano* (Hrsg.), *Federico II. Immagine e potere*. Mostra, Bari, Castello Svevo, 4.2.–17.4.1995. Venedig 1995, 305–312.

6 Cfr. l'esegesi proposta da *Stefania Mola*, *Architettura e veste ornamentale: immagini e simboli*, in: *Raffaele Licinio* (Hrsg.), *Castel del Monte. Un castello medievale*. Bari 2002, 153–179, in particolare 169–171

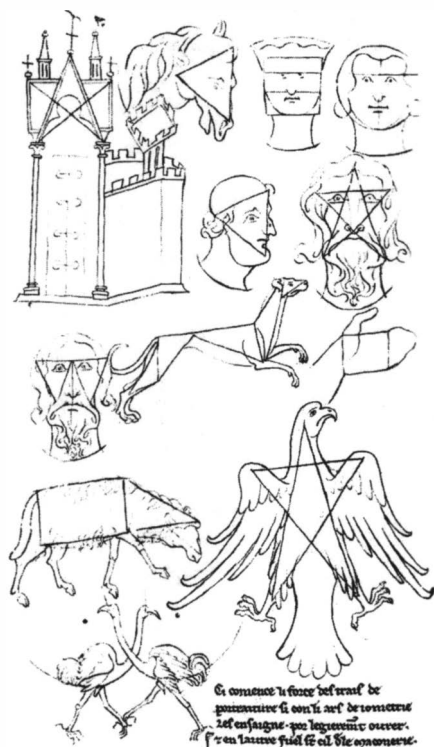


Fig. 2b: Disegni dal Taccuino di Villard de Honnecourt (Foto: V. Bianchi)

agusta o di Prato), che più volte si è ritenuta derivante da moduli ellenistico-romani mutuati dall'età bizantina e passati alla cultura omayyade di Siria:⁸ ma se ancora problematici appaiono canali di collegamento, influenze e moduli di trasmissione delle esperienze architettoniche d'Oltremare, più semplice è rinvenirne una delle fonti principali nel rigoglio della sperimentazione geometrica, applicata alla pietra e portata alle estreme conseguenze nella pur imperfetta ottagonalità di Castel del Monte.⁹

Tanto nella formulazione architettonica quanto nelle soluzioni plastiche di sculture che indagavano le proporzioni (e magari cercavano di sperimentare il canone vitruvia-

Questa tensione a una geometria ideale non deve stupire. In un 'milieu' culturale fondato sulla scienza e sulla capacità della civiltà arabo-musulmana di serbare e trasmettere i saperi dell'antichità, una ricerca delle proporzioni e degli equilibri di masse e forme poteva essere sperimentata anche mediante lo studio del repertorio figurativo del mondo classico, attuabile con le risorse delle più aggiornate dottrine matematiche. Ed è l'età federiciana che vede sbocciare l'ingegno di un Leonardo Fibonacci, con tutta la serie dei suoi scritti, fondamentale snodo fra le conoscenze della civiltà islamica e l'Occidente.⁷ Proporrei quindi di non agganciare una certa idea dell'arte federiciana solo a un classicismo collegato al simbolismo o all'ideologia imperiale, e cercherei di individuarne altri germi nella volontà di mettere a frutto quelli che erano i saperi scientifici più aggiornati del XIII secolo, applicando la geometria trionfante al concetto di armonia e regolazione dell'universo. Ciò spiegherebbe meglio anche la riconoscibile geometricità di molti castelli federiciani (Castel Maniace a Siracusa, Castel Ursino a Catania, i castelli di Au-

7 Su Leonardo Fibonacci e la tradizione culturale arabo-islamica nel Duecento, cfr. *Alessandro Bausani*, Il contributo scientifico, in: Francesco Gabrieli/Umberto Scerrato (Hrsg.), *Gli Arabi in Italia*. Mailand 1979, 629-660.

8 Un sunto delle varie posizioni, con congrua bibliografia di riferimento, è in *Dorothee Sack*, Castel del Monte e l'Oriente, in: Maria Stella Calò Mariani/Raffaella Cassano (Hrsg.), *Federico II. Immagine e potere*. Mostra, Bari, Castello Svevo, 4.2.-17.4.1995. Venedig 1995, 295-303.

9 Di quanto Castel del Monte sia lontano dall'essere un ottagono perfetto sono testimoni i rilievi

no delle statue antiche), è quindi da intuire l'applicazione delle conoscenze reintrodotte in Europa con l'apporto, decisivo, della scienza islamica.

Sempre riguardo a Castel del Monte, va aggiunto che nella volta esapartita della torre numero sette sono ancor oggi visibili, in funzione di telamoni per la membratura architettonica, dei personaggi assimilabili a varie razze o consorzi socio-religiosi: insieme a personaggi tratti dalla vasta schiera di tipi, prelati e non, appartenenti all'Europa del Duecento, comprensivi di un saraceno (fig. 3 a), compaiono anche un ebreo, palesemente circonciso (fig. 3 b), e un orientale (fig. 3 c).

Relativamente alla presenza del telamone raffigurante un personaggio asiatico, è opportuno ricordare che, proprio negli anni in cui si ultimava la costruzione di Castel del Monte, le orde mongole partorite dalle lande centro-asiatiche avevano travolto i territori islamici, distruggendo i Bulgari del Volga nel 1237 e devastando Kiev nel 1240. Le armate dei gengiskhanidi s'erano avventate su Polonia, Slesia, Moravia, Ungheria e Austria, passando sul Danubio ghiacciato e spingendosi ai confini del Friuli, sulle sponde adriatiche della Dalmazia, fino a Spalato e a Cattaro. Appena un braccio di mare separerà i Mongoli dal regno meridionale di Federico II e dalle pertinenze papali, finché l'invasione non rifluirà, nel 1242.¹⁰

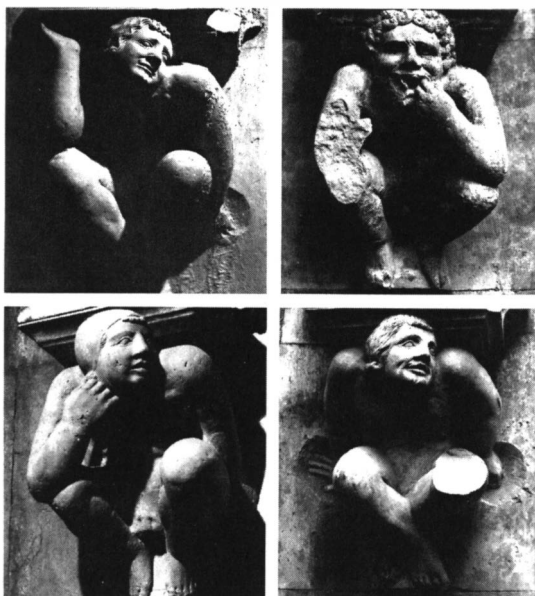


Fig. 3a: Castel del Monte, sculture antropomorfe nella sala esapartita della torre (Foto: V. Bianchi)

effettuati dall'Università di Karlsruhe, di cui si può avere conto in *Wulf Schirmer*, Castel del Monte: osservazioni sull'edificio, in: Maria Stella Calò Mariani/Raffaella Cassano (Hrsg.), Federico II. Immagine e potere. Mostra, Bari, Castello Svevo, 4.2.-17.4.1995. Venedig 1995, 285-293; *Wulf Schirmer*, Castel del Monte. Forschungsergebnisse der Jahre 1990 bis 1996. Mainz 2000. In proposito, si vedano altresì le giuste considerazioni riportate in *Massimiliano Ambruso*, Castel del Monte: un tempio „virtuale“, in: Raffaele Licinio (Hrsg.), Castel del Monte e il sistema castellare nella Puglia di Federico II. (Il canto dell'ulivo, Bd. 25.) Modugno (Bari) 2001, 77-112.

10 Le vicende sono analizzate in *Vito Bianchi*, Gengis Khan. Il principe dei nomadi. Rom/Bari 2005, XIII-XIV, e in *Vito Bianchi*, Marco Polo. Storia del mercante che capi la Cina. Rom/Bari 2007, 17-40 (con bibliografia di riferimento).

Il senso delle figure, multietniche, scolpite nella torre numero sette di Castel del Monte, va probabilmente al di là del rango di maschere beffarde, caratteristiche di un Medioevo più o meno fantastico: può non essere stato soltanto uno scherzo fatto da scarpellini burloni, degli *obscaena dissacranti* (come pure è stato scritto) da lasciare in penombra,¹¹ in un rovesciamento paradossale

dell'ordine dei valori e delle gerarchie stabilite nel Medioevo.¹² Cosa, allora? Federico II che sbeffeggiava con quelle figure alcuni potenziali nemici? L'ebraismo piegato a servire l'imperatore? I mongoli piegati a servire l'imperatore? I saraceni piegati a servire l'imperatore? Lo Svevo su tutto e tutti? Credo che una tale interpretazione sia tutt'altro che improbabile.

Di certo, comunque, non si può parlare di una netta e coerente inclinazione di Federico II a favorire i musulmani, soprattutto se si considerano attentamente alcuni aspetti della politica federiciana. Quando infatti si trattò di eliminare gli islamici di Sicilia, l'Hohenstaufen non andò per il sottile: ad Agrigento, Entella, Jato e in Val di Mazara, in seguito alle tensioni etno-politiche esplose con la fine della dinastia normanna al declinare del XII secolo, s'erano formati degli 'emirati di montagna', delle roccaforti musulmane recalcitranti all'autorità imperiale, e presumibilmente non ancora dimentiche delle epurazioni patite con i torbidi esplosi sotto gli ultimi regnanti normanni di casa Altavilla. Queste comunità musulmane, che sopravvivevano come cellule autonome in un tessuto socio-politico da cui erano state emarginate, costituivano una soluzione non nuova per il mondo islamico: erano in effetti analoghe ai nidi montani che i saraceni avevano radicato fra i rilievi della Basilicata e della Calabria sino a poco prima dell'invasione normanna dell'XI secolo.

A prescindere peraltro dai precedenti cronologici, si sa che sceicchi come Ibn Fakhir, Magded o ibn Abbad, detto 'il Mirabetto', guidarono nel Duecento le imprese dei mu-

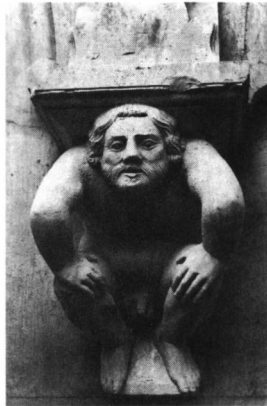


Fig. 3b: Castel del Monte, scultura antropomorfa raffigurante un probabile ebreo (Foto: V. Bianchi)



Fig. 3c: Castel del Monte, scultura antropomorfa raffigurante un personaggio asiatico (Foto: V. Bianchi)

11 Cfr. al riguardo *Calò Mariani*, La scultura (vedi nota 5), 268; *Carl Arnold Willemsen/Dagmar Odenthal*, Puglia. Terra dei Normanni e degli Svevi. Bari 1966, 71; *Carl Arnold Willemsen*, Castel del Monte. Il monumento più perfetto dell'imperatore Federico II. Bari 1984, 25; *Giosuè Musca*, Castel del Monte, il reale e l'immaginario. Bari 2006, 36-37; *Cardini*, Castel del Monte (vedi nota 4), 31f.

12 In proposito, cfr. *Mola*, Architettura (vedi nota 6), 172.

sulmani siciliani, che venivano sovente incoraggiate dal Maghreb e dai principi islamici nord-africani,¹³ desiderosi di rimettere radici in Sicilia, nella (forse utopistica) memoria di vecchie conquiste da ravvivare. Nel tessuto etno-sociale degli insorti arabo-siciliani, l'attaccamento alla religione islamica rappresentò allora, forse più che mai, un ulteriore collante, la precisazione di un'identità da difendere e in cui rifugiarsi. L'islam, il corano, il ,jihad' servirono a corroborare (se si vuole politicamente, se si vuole artatamente) uno spirito d'indipendenza, un desiderio di non farsi annullare. E arroccarsi nelle proprie tradizioni, come l'arroccarsi sulle alture, costituiva per i musulmani di Sicilia, alla vigilia dei rastrellamenti di Federico II, un estremo tentativo di sopravvivere, di non essere schiacciati da europeismo e cristianità, dalla continentalità che avanzava strapazzando tutto ciò che era stato in un'isola pulsante, nel cuore del Mediterraneo. Sui monti, perciò, bisognava resistere. La scelta era obbligata. La fine, vicina.

Ritengo utile sottolineare, a questo punto, un aspetto che potrà non piacere a quanti considerano l'atteggiamento repressivo di Federico II nei confronti dei musulmani di Sicilia come dettato dal fatto che costoro fossero recalcitranti all'autorità imperiale, traendo da questa posizione un motivo per giustificare, in qualche misura, la loro soppressione. Il cronista arabo Ibn Khaldun (Tunisi 1332 – Il Cairo 1406), nella sua ,Storia Universale', collega infatti la fine dei musulmani di Sicilia con la morte dello hafside Abu Zakariyya (nel 1249/1250), che aveva stipulato con Federico II, a favore dei musulmani di Palermo, un patto per l'eguaglianza dei diritti civili, sia nei centri abitati che nelle campagne.¹⁴ In base al patto, i musulmani di Sicilia erano vissuti tranquilli, finché i cristiani, appresa la notizia della morte del sultano, sarebbero piombati loro addosso, innescando un'ennesima rivolta, anche questa conclusa con una massiccia deportazione di ribelli islamici a Lucera, in Puglia. Ciò indicherebbe che, innanzitutto, se non fosse stato per un patto stretto a livello politico, i musulmani verosimilmente non avrebbero goduto degli stessi diritti civili degli altri cittadini del *Regnum* meridionale. E, dunque, la loro ribellione potrebbe essere stata una conseguenza della situazione e della discriminazione patita: quindi, in definitiva, non un tentativo di mettere in discussione l'autorità imperiale, ma solamente e semplicemente un tentativo di proteggersi e difendersi. Gli ,emirati di montagna', perciò, sarebbero da vedere come conseguenza, e non come causa delle tensioni etno-politiche in Sicilia.

13 *Bianchi*, Sud e Islam (vedi nota 2), 121f.

14 *Michele Amari*, Biblioteca arabo-sicula, ossia raccolta di testi arabi che toccano la geografia, la storia, la biografia e la bibliografia della Sicilia. (2 Bde. 1880–1881) Bd. 2, Turin/Rom 1981, 212f. In proposito, utile anche *Adalgisa De Simone*, Il Mezzogiorno normanno-svevo visto dall'Islam africano, in: Giosuè Musca (Hrsg.), Il Mezzogiorno normanno-svevo visto dall'Europa e dal mondo mediterraneo. Atti delle Tredicesime giornate normanno-sveve, Bari, 21.–24.10.1997. Bari 1999, 261–293, in particolare 290f.; e *Gabriel Martínez-Gros*, Ibn Khaldun et la Sicile, in: Giosuè Musca (Hrsg.), Il Mezzogiorno normanno-svevo visto dall'Europa e dal mondo mediterraneo. Atti delle Tredicesime giornate normanno-sveve, Bari, 21.–24.10.1997. Bari 1999, 295–326.

In ogni caso, la repressione fu atroce: dal 1222 Federico II condusse in prima persona contro i saraceni di Sicilia un'operazione di polizia che si risolse in un bagno di sangue, con l'evacuazione di donne e bambini, e la distruzione di moltissimi paesi. Fu una specie di pulizia etnica.¹⁵ E' noto come i capi rivoluzionari e i loro figli dovettero essere giustiziati istantaneamente oppure ,mazzerati', scaraventati in mare dentro a dei sacchi, spesso dopo essere stati ingannati, con la promessa di un salvacondotto in cambio della resa. E anche tramite l'archeologia siciliana, sempre più pare emergere come sia stata l'opera sterminatrice dello svevo a radere al suolo ogni residua presenza di islam e saraceni nell'isola. Di conseguenza, come non manca di sottolineare Adalgisa De Simone, una „frattura decisiva fra mondo arabo-islamico e Mezzogiorno italiano sarebbe avvenuta solo con la figura assai contraddittoria di Federico II; lo sottolineerebbe ancora l'icastico giudizio di Ibn Khaldun al momento della definitiva repressione musulmana a Malta e in Sicilia: „Questo tiranno si insignorì della Sicilia e delle isole adiacenti e vi cancellò la legge dell'islam sostituendole quella della sua empietà“.¹⁶

I sopravvissuti alla repressione federiciana vennero deportati dalla Sicilia in Puglia per essere insediati nei casali di Capitanata a Stornara, Girofalco o Castelluccio dei Sauri. E fu soprattutto a Lucera, *civitas sarracenorum*, che vennero esiliati i musulmani siciliani: sull'acropoli dell'antica città dauna e romana, che nella circostanza venne ampliata e recinta da mura con blocchi di reimpiego, Federico ordinò fra il 1233 e il 1235 di erigere una fortezza, affidandola a una guarnigione saracena, scelta evidentemente fra gente fidata. Dalla colonia lucerina l'Hohenstaufen trasse servi per il proprio ,entourage', e ben cinque-seimila guerrieri, in gran parte arcieri e cavalieri. Erano lucerine pure le guardie del corpo che accompagnavano l'imperatore in ogni spostamento, nei castelli e nei celebri *loca solaciorum* creati fra Puglia settentrionale e Basilicata, sul filo dei ricordi giovanili e, talora, delle architetture siculo-normanne.

Ma attenzione: impiegare al proprio servizio, in funzione di soldati, e retribuire adeguatamente i migliori combattenti saraceni, era sicuramente un buon metodo per evitare delle possibili tensioni. E' chiaro che se i militi musulmani stavano, ben pagati, con l'imperatore, non avrebbero avuto motivo di ribellarsi, né di fornire manforte e sapienza militare ad eventuali altri rivoltosi. Tenendo per sé gli armati musulmani, in realtà Federico II toglieva ogni possibilità di ribellione ai saraceni pugliesi. Col controllo del loro potenziale guerresco, di fatto l'Hohenstaufen poteva dormire sonni tranquilli, avendo con furbizia privato di armi e armati la compagine islamica: e certamente non era pensabile una rivoluzione senza armi e senza persone che ne sapessero usare adeguatamente.

15 Sull'argomento, da ultimo *Bianchi*, *Sud e Islam* (vedi nota 2), 122–125 (con ulteriore bibliografia di riferimento).

16 *De Simone*, *Il Mezzogiorno normanno-svevo* (vedi nota 14), 293.

Al tempo di Manfredi è peraltro ricordata l'ambasciata di ibn Wasil (un erudito, inviato in veste di ambasciatore, che ricoprì vari uffici sotto gli ultimi Ayyubidi e i primi Mamelucchi d'Egitto), in cui si narra dell'esistenza, nell'abitato lucerino, di una 'Casa della scienza', dove si coltivavano le dottrine speculative, sulla falsariga degli istituti scientifici di Baghdad e del Cairo.¹⁷ I saraceni dovettero vivere in Puglia praticando artigianato, agricoltura e commercio dei propri magnifici manufatti ceramici. Tuttavia, la situazione era calma solo in apparenza: non si può ignorare come molti musulmani di Lucera cercassero comunque e in ogni modo di ritornare clandestinamente in Sicilia, tanto che, nel 1239, Federico II era stato costretto a confermare un ordine secondo il quale tutte le popolazioni musulmane dovevano essere rinchiusi entro le mura di Lucera.¹⁸ Non può allora non sorgere qui il dubbio che, a Lucera, i musulmani fossero stati in un certo senso 'confinati'. Certo per agevolare la protezione, ma non è da escludere che l'insediamento lucerino fosse stato organizzato per volere dell'imperatore affinché i musulmani potessero anche esser tenuti meglio sotto controllo. Ciò indurrebbe a pensare a un meccanismo a 'double-face', a un recinto che insieme proteggeva e bloccava, che difendeva e imprigionava.

Ad ogni modo non furono gli Svevi ad azzerare per sempre la presenza saracena nel Sud Italia, che anzi poté forse giovare di una certa benevolenza da parte di Manfredi. Furono piuttosto gli Angioini a infliggere il colpo mortale alle residue presenze islamiche concentrate in Puglia. Con gli Angiò, dopo l'iniziale e brutale dispersione del 1269, i musulmani della Capitanata mantennero in effetti ancora un barlume d'indipendenza, avvalendosi talora di governanti dal duplice nome: fra i documenti dell'abbazia di Cava figura ad esempio un Abu 'Abdallah, alias Riccardo da Lucera. Ma l'egemonia angioina, legata come si sa al papato e portatrice di una cristianizzazione intransigente, non fece passare troppo tempo per giungere a cancellare l'ultimo nucleo islamico d'Italia. Nel 1300, i nuovi padroni del Mezzogiorno italiano decisero di chiudere i conti: Bonifacio VIII istituiva il Giubileo della cristianità, e Carlo II d'Angiò incoraggiava Giovanni Pipino da Barletta ad annichilire i musulmani lucerini con una spedizione militare. La 'crociata' pugliese si compì il 15 di agosto, con lo sterminio e la riduzione in schiavitù di molti saraceni di Lucera, che vennero avviati a marce forzate, fra stenti indicibili e trattamenti vergognosi, verso i mercati schiavistici di Terra di Bari, Lucania e Napoli. A salvarsi furono i maggiorenti disposti a convertirsi al Cristianesimo e, in particolare, alcuni artigiani della ceramica.

17 In proposito, cfr. *Bianchi*, *Sud e Islam* (vedi nota 2), 125; *Francesco Gabrieli*, *Le ambascerie di Baibars a Manfredi*, in: *Francesco Gabrieli*, *Saggi orientali*. (Aretusa, Bd. 11.) Caltanissetta/Rom 1960, 97-106.

18 In proposito, cfr. *Clelia Sarnelli Cerqua*, *Presenze e influenze musulmane in Puglia*, in: *Raffaella Cassano/Rosa Lorusso Romito/Marisa Milella* (Hrsg.), *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo fra mito e storia*. Mostra, Bari, Castello Svevo, 14.6.-16.11.1997. Bari 1998, 271-280, in particolare 275.

In effetti, faceva parecchio comodo, per l'economia territoriale, usufruire dell'abilità e della tecnica dei ceramisti musulmani, che continueranno a sfornare forme e decorazioni ceramiche d'ispirazione islamica. Nel rifarsi a modelli artigianali dell'impero abbaside dell'XI secolo, la ceramica pugliese e siciliana poteva infatti vantare una tradizione che in età sveva s'era consolidata a Lucera, Ortona, Castel Fiorentino, Brindisi, Napoli, così come nelle officine siciliane di Siracusa, Enna, Gela e Caltagirone. Da questi, che erano i maggiori centri di produzione, i piatti, le ciotole, le brocche e i boccali presero la via del Tirreno (coi vettori commerciali di Pisa e Genova), dell'Adriatico (con Venezia) e del Vicino Oriente (nella scia delle crociate e dei traffici con il Levante e il Regno Latino di Gerusalemme).

Ma parlando a questo punto di ceramica, inevitabilmente il discorso si fa più archeologico. Si dirà: gli archeologi sono strane persone. Ossessionate dalla fregola di rovistare a piene mani nel passato, dalla mania di frugare fra gli strati del tempo. Degli „spazzini“ (quando non „becchini“) della storia, di cui bramano raccattare gli avanzi, gli scarti, i residui. Frammenti, il più delle volte. Rovine, cocci, la posa frantumata della memoria, che nella fattispecie è una memoria palpabile. Da buoni netturbini, gli archeologi recuperano la materia, la separano per ambiti tipologici, e la riciclano, valorizzandola. L'attività mira (o almeno dovrebbe) a riannodare dei fili, a ripristinare un quadro storico, ad aggiungere un tassello al mosaico del „chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo“. L'obiettivo è la ricostruzione di vite di tutti i giorni, di piccoli grandi gesti quotidiani, e di cose che mai, o comunque difficilmente, verranno raccontate da cronistorie e atti ufficiali, preoccupati di descrivere guerre famose e personaggi più o meno importanti, oppure inclini a indulgere su curiosità e mirabilie. Per questo, l'archeologia costituisce un metodo d'indagine molto democratico, prendendo in considerazione un intero contesto culturale e sociale, e non solo le sue emergenze più ridondanti. In tal senso la ricerca archeologica, basata com'è sui dati concreti e spesso minimali che una civiltà produce, accumula e lascia dietro di sé, entra in simbiosi con la scuola francese delle *Annales*, che grazie a un Fernand Braudel, a un Marc Bloch o a un Lucien Febvre ha saputo dare dignità scientifica anche alla micro-storia, recuperando il diritto di tutti gli uomini, senza distinzioni, a essere motore ineludibile dell'umanità.

Vediamo quindi che tipo di risposte ha dato l'archeologia condotta in siti della Puglia settentrionale come Castel Fiorentino, Ortona e Lucera, tutti centri toccati direttamente dalla presenza islamica, dalla storia di Federico II e dalle indagini di scavo.

A Castel Fiorentino l'archeologia ha evidenziato la *domus* fortificata federiciana, che dovette soppiantare un *castellum* pre-svevo e predisporre per l'imperatore dei comodi e sicuri appartamenti. Sullo sperone occidentale della città, in posizione eminente, protetta da mura e separata dal contiguo caseggiato tramite un fosso largo una ventina di metri, sorge in effetti il castello in cui verosimilmente Federico II morì, il 13 dicembre del 1250. Era una reggia assolutamente particolare, formata dalla giustapposizione di due vani rettangolari (fig. 4), con rientranze simmetriche e l'accesso garantito da un paio di

aperture a ,chicane'.¹⁹ Il rigore delle linee e la stereometria dei volumi ne fanno una diretta derivazione dai grandiosi edifici siculo-normanni di Palermo, che tanto avevano mutuato dalla severità dell'architettura islamica del periodo fatimide (X–XI secolo). Similmente a Gravina di Puglia, il palazzo di Castel Fiorentino si elevava almeno per due piani, e conteneva pavimenti in *opus spicatum*, camini angolari, colonne e semi-pilastri per la scansione di arcate trasversali a sesto acuto, esili colonnine e capitelli per le bifore, e finestre a vetrate policrome, puntualmente reperite dallo scavo. I rinvenimenti archeologici indicano una ricchezza di elementi riferibili specialmente all'età sveva e proto-angioina. La produzione di vasi sembra inoltre riflettere proprio l'apporto della compagine saracena:²⁰ le forme ceramiche (si pensi al boccale monoansato, dal corpo subglobulare e lungo collo svasato con terminazione a mandorla) e le decorazioni dipinte (a triangoli arcuati, a elementi romboidali, a graticci, a scacchiera, a segni pseudo-cufici, a elementi vegetali stilizzati, a fiori che escono dalle fauci di animali e via dicendo) rimandano a prototipi del Maghreb e dell'Andalusia. Parimenti le arpie, gli uccelli, i pesci, i cerbiatti, i cinghiali dipinti sulla ceramica non fanno che accomunare i prodotti dell'Italia meridionale al vasellame del Mediterraneo orientale e dell'area maghrebina. Stesso discorso vale per i procedimenti di lavorazione ceramica, che si avvalgono dell'uso di un'invetriatura brillante.

Oltre che a Castel Fiorentino, centri di produzione della particolare ceramica detta ,protomaioica' (un tipo di vasellame che appare diffuso in Puglia fra la fine del XII, per tutto il XIII fino agli inizi del XIV secolo, e che risale alle esperienze artigianali

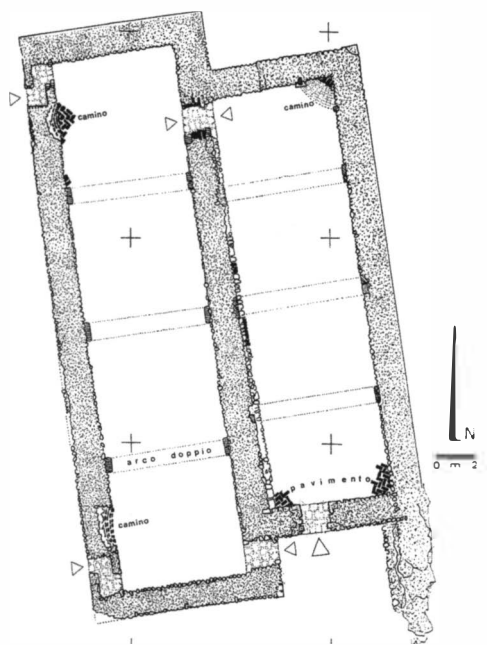


Fig. 4: Castel Fiorentino, domus federiciana (Beck, La „domus“ imperiale [wie Anm. 19], 182)

19 Cfr. Patrice Beck, La „domus“ imperiale di Fiorentino in Capitanata, in: Maria Stella Calò Mariani/Raffaella Cassano (Hrsg.), Federico II. Immagine e potere. Mostra, Bari, Castello Svevo, 4.2.–17.4.1995. Venedig 1995, 182–186.

20 Sulla ceramica di Castel Fiorentino, il lavoro più aggiornato è Caterina Laganara Fabiano, La ceramica medievale di Castel Fiorentino. Dallo scavo al museo. Bari 2004 (con ulteriore bibliografia di riferimento).

dell'impero abbaside dell'XI secolo, propagatesi poi in tutto il Mediterraneo) sono stati individuati a Brindisi, Ortona²¹ e, in buona quantità, ancora a Lucera.

Fra le ceramiche acrome di Lucera appaiono caratteristiche quelle brocche provviste di un filtro, funzionale alla preparazione di infusi, reso con fine traforo ornamentale (fig. 5, tav. IV 1), che richiamano le manifatture di Fustat, in Egitto, e in cui si può cogliere la mano di artigiani di origine siciliana o tunisina, capaci di diffondere forme e tecniche che verranno successivamente assimilate da maestranze locali.

Le decorazioni policrome del vasellame lucerino prevedevano l'uso di verde, bruno, rosso e giallo. Coppe e boccali posseggono generalmente spirali e macchie di colore sotto un'invetriatura trasparente giallastra o verde chiaro. Le forme aperte, come ciotole e scodelle, si caratterizzano sovente per una sottile invetriatura giallastra, con medaglione centrale su cui compaiono motivi a graticcio e losanghe o motivi vegetali e zoomorfi, comprendenti pesci, uccelli, cervi e alberi stilizzati (fig. 6, tav. IV 2). Peculiari di Lucera erano i boccali in protomaiolica, con decorazioni vegetali, mentre in alcuni casi compaiono anforette su cui si legge il gruppo di lettere *ka*, che sta per *kaf-alif*. Una precisa componente islamica si riscontra anche nelle scodelle decorate con iscrizioni in lingua araba, forse connesse alle pratiche culturali (fig. 7, tav. IV 3).

I colori impiegati per decorare i vasi di Castel Fiorentino o Lucera potevano derivare il più delle volte da ramina o manganese e, quanto all'azzurro, da uno speciale pigmento che le indagini di laboratorio hanno riferito al lapislazzuli:²² un elemento di notevolissima preziosità, utilizzato tutt'al più per ornare manoscritti e affreschi. Usarne in ceramica, manifestava la grande consapevolezza che i ceramisti musulmani avevano della propria maestria: si assottigliava, pertanto, il confine fra artigianato e arte. Questa preziosità della ceramica musulmana fece in modo che le attività dei raffinati ceramisti saraceni si protraessero anche sotto gli angioini. Non va dimenticato che a Lucera, su



Fig. 5: Lucera, brocche-filtro di tradizione islamica (Foto: V. Bianchi)

21 Su Ortona, l'aggiornamento più recente è in *Giuliano Volpe* (Hrsg.), *Ortona X. Ricerche archeologiche a Herdonia* (1993–1998). (Publication de l'Institut Historique Belge de Rome, Bd. 38, Scavi e ricerche, Bd. 12.) Bari 2000 (con bibliografia di riferimento).

22 Cfr. *Laganara Fabiano*, *La ceramica medievale* (vedi nota 20), 114–127.

un costolone della facciata esterna dell'abside della chiesa di S. Francesco, un bacino decorato in proto-maiolica è impiegato nella muratura dell'edificio, che è appunto d'epoca angioina.

Il fatto che, con gli Angiò, il ricercato artigianato musulmano, almeno inizialmente, non fosse scomparso, è testimoniato anche da alcuni piatti tardo-duecenteschi e primo-trecenteschi, rinvenuti a Lucera, di fattura saracena, in cui appaiono temi inconsueti per la tradizione islamica: è il caso di un piatto in cui compare un soldato armato di spada e scudo triangolare, su cui campeggia un giglio, simbolo araldico della casata angioina (fig. 8, tav. IV 4). Le maestranze musulmane rimarranno evidentemente ancora per qualche tempo al servizio degli Angioini. Si trattava di officine che perpetuavano un artigianato fiorito in epoca federiciana in una terra in cui la cultura musulmana aveva peraltro delle radici estremamente profonde.

Anche a voler limitare il campo d'indagine alla sola Puglia, in quanto regione della deportazione dei musulmani di Sicilia, si ricaverebbe in effetti che, prima di Federico II, la componente musulmana non era estranea ai territori: citando uno degli esempi più eclatanti e visivamente imponenti, la stessa realizzazione del castello di Bari, risalente al 1132,²³ fu demandata dal re normanno Ruggero II a costruttori saraceni, come ricorda fra gli altri Alessandro Telesino.²⁴

Si sa, l'anima euro-mediterranea della Puglia (e del Sud Italia in generale) uscirà dal basso Medioevo incrostata da un palinsesto di dominazioni: i Normanni e sopra di loro gli Svevi, e poi ancora gli Angioini, gli Aragonesi, fino al vicereame spagnolo. Ma scavando nei secoli, andando ancora più a ritroso, prima del Mille, a parte la Sicilia islamizzata dalle dinastie degli Aghlabiti e dei Kalbiti fra il IX e l'XI secolo, si rileva la particolarità storica del Meridione: dal VI al X secolo, in terraferma s'erano confrontati i bizantini, i longobardi e i saraceni. L'ombra del potere carolingio non s'era mai allungata sulle terre longobarde, che i principati campani avevano corredato con villaggi castrali; né sulle province del Salento o della Daunia, che l'Impero bizantino aveva

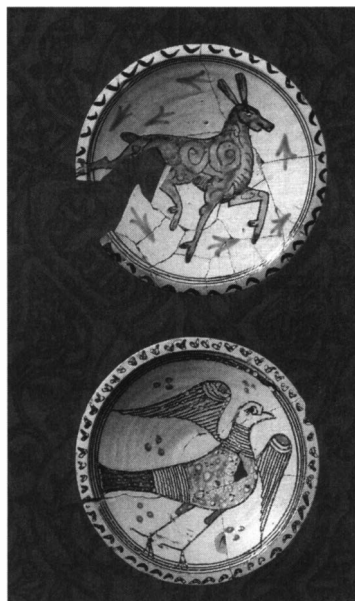


Fig. 6: Lucera, bacini con pitture zoomorfe (Foto: V. Bianchi)

23 *Raffaele Licinio*, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò*. (Nuova Biblioteca Dedalo, Bd. 162.) Bari 1994, 91f.

24 *Alexandri Telesini*, *De rebus gestis Rogerii Siciliae regis libri IV*, in: *Giuseppe Del Re* (Hrsg.), *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi e inediti. Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel Regno di Puglia e Sicilia*. (Italice gens, Bd. 185.) (2 Bde. 1845, 1868) Bd. 1. Neapel 1845, 114.

man mano organizzato con città murate; o sulla frontiera calabro-lucana, punteggiata da cellule musulmane. Senza dire dell'instaurazione 'ufficiale' dell'emirato di Bari (847-871), menzionato da quell'al-Baladhuri che visse alla corte abbasside di Baghdad nel IX secolo.²⁵

E a proposito dell'emirato barese: secondo una tradizione locale, fu proprio in quel frangente che vennero traslate le ossa di S. Sabino (l'altro protettore cittadino, insieme a S. Nicola) da Canosa a Bari. Fu allora che il terzo degli emiri baresi, Sawdan, pianse il giorno in cui vide il dotto ebreo Abu Aaron, che per circa sei mesi gli era stato prezioso consigliere, lasciare la sua corte per tornare in Oriente. E sempre a quel periodo, allorché la città poté rapportarsi più agevolmente con le sponde islamizzate del Mediterraneo orientale, diversi studiosi hanno addebitato l'origine delle fortune commerciali di Bari. Infine, non si può ignorare o nascondere che, durante l'emirato, a Bari non un tumulto, non una rivolta, non una protesta sembrerebbe essersi levata da parte della popolazione locale.²⁶ Tumulti, rivolte e proteste che invece furono quasi all'ordine del giorno coi Longobardi, coi Bizantini, coi Normanni e via dicendo.

Nel Medioevo, quindi, un governo di matrice islamica pareva essere più conveniente per tutti, anche per coloro di religione diversa: come si sa, il Corano infatti stabilisce che ebrei e cristiani, la 'Gente del Libro' (così detta perché si rifaceva ad altri Testi riconosciuti come sacri dall'islam, quali la Torah e il Vangelo), erano sì sottoposti a una tassa di religione, se si vuole discriminante. Ma rientravano in tal modo nella fascia dei cosiddetti *dhimmi*, i protetti, che, pagando la tassa, avevano il diritto di venerare il proprio Dio, di leggere i propri testi sacri, di svolgere le proprie liturgie e amministrare le proprie comunità.

Anche a Taranto, fra l'840 e l'880, prosperò una base saracena in cui più d'uno studioso ha voluto riconoscere l'ennesimo emirato islamico. Lo stesso dicasi per siti quali Amantea e Tropea. Quasi sempre, gli insediamenti musulmani convivevano pacifica-



Fig. 7: Lucera, scodella con caratteri cufici (Foto: V. Bianchi)



Fig. 8: Lucera, ceramica di età proto-angioina (Foto: V. Bianchi)

25 Sull'emirato di Bari *Giosuè Musca*, *L'emirato di Bari*. (Università degli studi di Bari: Istituto di storia medievale e moderna, Bd. 4.) Bari 1964, 847-871.

26 *Musca*, *L'emirato* (vedi nota 25), 143f.

mente con le popolazioni locali. Ad Abriola, nella fiumara di Anzi, e a Pietra Perciata (Pietrapertosa), prima del Mille svettavano fortificazioni saracene. Lo stesso accadeva a Metaponto, mentre un *castrum Saracenum* (Castelsaraceno) dominava la valle del torrente Racanello, e rocche saracene erano a Tursi e Tricarico. Anche a Sepino, Boiano, Agropoli e Nocera sbocciarono campi trincerati islamici, sovente in buoni rapporti con le popolazioni locali.²⁷ Ugualmente, coi saraceni facevano affari le oligarchie mercantili di Gaeta, Salerno, Napoli e Amalfi: addirittura, il vescovo Pietro e gli Amalfitani vennero per questo scomunicati nel III Concilio romano dell'879,²⁸ e Atanasio II, duca-vescovo napoletano, ricevette per le sue connivenze un anatema papale nell'881.²⁹

Finché la prima crociata, quella del 1096–1099, non fece deflagrare lo scontro fra un Occidente sempre più aggressivo e un Oriente deciso a non farsi sopraffare, il Mezzogiorno dovette somigliare a un ,melting pot' in ebollizione. Un ,melting pot' cui contribuirà profondamente la cultura islamica: quella civiltà che, anche con i Normanni, anche in fase di declino politico dell'arabismo meridionale, ebbe una notevole capacità e possibilità d'espressione, non solo nei molteplici e tradizionali episodi siciliani, ma anche nella Puglia, in quelle contrade che saranno fra le predilette da Federico II. Lo Svevo, dunque, non fece che innestarsi su un percorso già avviato, attingendo a una cultura che si era ormai ben consolidata nel Sud Italia, e che aveva avuto possibilità d'esprimersi a ogni livello.

Basti pensare, fra le innumerevoli testimonianze,³⁰ ad alcuni capitelli con grifoni di modello islamico, attestati nella cripta della cattedrale di Otranto (fig. 9). Oppure al portale della chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo a Lecce, risalente al 1180, che per schemi disegnativi e soffice intaglio di intonazione (favorito anche dalla tenera pietra leccese, che si taglia con un coltello), allude a esperienze artistiche di ambito fatimide o addirittura omàyyade: tanto più che le sei teste in aggetto fra cespi fogliacei rimandano esattamente alla scultura in stucco omàyyade (fig. 10). Sull'esempio del portale dei Santi Niccolò e Cataldo, in Puglia saranno realizzate anche le soluzioni decorative di Santa Maria delle Cerrate, come pure il portale duecentesco della cattedrale di Bitonto (fig. 11) e, in Basilicata, le decorazioni architettoniche del duomo di Matera. A Canosa,



Fig. 9: Otranto, cattedrale, capitello della cripta (Sarnelli Cerqua, *Presenze* [wie Anm. 18], 275)

27 Sull'argomento, da ultimo *Bianchi*, *Sud e Islam* (vedi nota 2), 72f.

28 Cfr. *Musca*, *L'emirato* (vedi nota 25), 143 (con bibliografia di riferimento).

29 Cfr. *Bianchi*, *Sud e Islam* (vedi nota 2), 73.

30 Per le testimonianze artistiche che vengono elencate qui di seguito, si rimanda a *Vito Bianchi*, *La Puglia Medievale*, Mailand 2007, 8–19, 34–39, 48–51, 84–93, 94–97, 153, 162–165; e a *Sarnelli Cerqua*, *Presenze e influenze* (vedi nota 18), 271–280.

il mausoleo di Boemondo, eroe della prima crociata (un eroe che però si fermò ad Antiochia, non a Gerusalemme: evidentemente, la creazione di un personalissimo principato soverchiava l'interesse per la 'liberazione' dei Luoghi Santi), possiede iscrizioni cufiche sui medaglioni della porta di bronzo.³¹ Di fianco, nel duomo canosino, la cattedra di Ursone (vescovo fra il 1080 e il 1089) richiama nella decorazione litica la tipica scultura islamica in bronzo (fig. 12). Nella stessa cattedrale di Canosa è custodito un flabello liturgico di manifattura araba del XII–XIII secolo, che sul ventaglio in pergamena reca iscrizioni pseudo-cufiche reiteranti la formula *al-jum* (felicità), mentre il sostegno ligneo è intagliato con motivi zoomorfi.

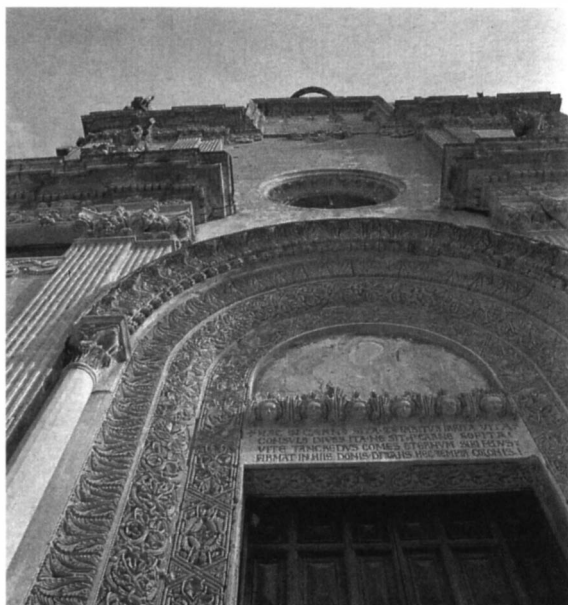


Fig. 10: Lecce, portale della chiesa dei SS. Niccolò e Cataldo (Foto: V. Bianchi)



Fig. 11: Bitonto, portale del duomo (Foto: V. Bianchi)

Passando a Bari, in questa città è stata individuata l'officina di alcuni celebri olifanti eburnei 'islamizzanti', che nel macramè del loro rivestimento hanno una fattura di ispirazione nettamente fatimide, con grifi, aquile, serpenti, coppie di uccelli compresi in *rotae*, inframmezzate da elementi vegetali stilizzati: tali prodotti erano opera di artigia-

31 Sull'argomento da ultimo *Fabrizio Vona*, La porta del mausoleo di Boemondo, in: Liana Bertoldi Lenoci (Hrsg.), *Canosa. Ricerche storiche 2003*. Convegno di studio, Bari, Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia, 14.12.2002. (Biblioteca della Ricerca, Bd. 10, 14.) Fasano 2003, 105–112.

ni saraceni o comunque di artisti locali che ne avevano acquisito l'abilità tecnica, in epoca normanna (fig. 13). Sempre a Bari, dei motivi cufici ornano il mosaico pavimentale nell'abside della basilica romanica di San Nicola. Non è da meno l'archivolto del portale del duomo di Trani, traboccante di motivi di derivazione orientale e, ancora una volta, di caratteri cufici (fig. 14).

In Santa Maria Maggiore a Barletta, ancora, si conservano alcuni interessanti oggetti di produzione islamica, facenti parte del bottino di Giovanni Pipino, ricavato dal saccheggio di Lucera del 1300. Fra gli altri, un cofanetto in bronzo di XII secolo, con ca-

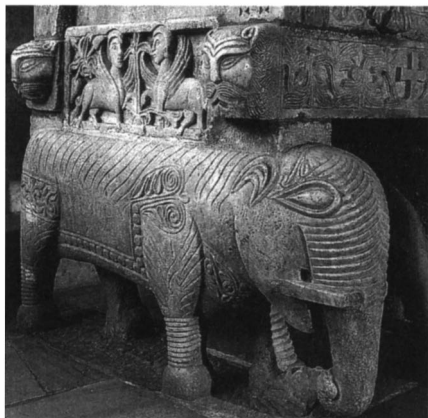


Fig. 12: Canosa, cattedra di Arsone (Foto: V. Bianchi)



Fig. 13: Bari, decorazione di olifante eburneo (Foto: V. Bianchi)

ratteri cufici incisi sul coperchio, in cui (con una grafia molto simile ad analoghe iscrizioni rinvenute su alcuni cofanetti eburnei eseguiti da maestranze islamiche nella Palermo normanna del XII secolo) si augurava *Gloria, felicità perfetta, generosità piena, alta gioia perpetua, benessere completo [al possessore]*. Sempre nella chiesa barlettana si conservano inoltre una pisside in lamina d'avorio dipinto, con catenelle in bronzo, del tardo XII secolo, opera di maestranze siciliane (anch'esse certamente deportate a Lucera, tanto che gli scavi di questa città hanno restituito numerosissimi frammenti di cofanetti eburnei analoghi); e un'altra pisside a torre in bronzo dorato del XIII secolo, col corpo in pietra venturina e quattro finte edicole sul coperchio, e il piede inciso a medaglioni con temi vegetali e zoomorfi d'ascendenza islamica. Vale la pena menzionare altresì un paio di frammenti

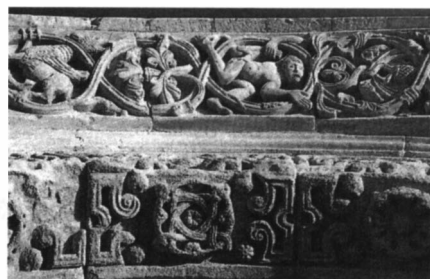


Fig. 14: Trani, cattedrale, particolare di archivolto (Sarnelli Cerqua, *Presenze* [wie Ann. 18], 272)

di stipiti, di manifattura islamica, inquadrabili nell'XI secolo, scoperti come materiale di reimpiego in alcuni ambienti annessi alla cattedrale di Bisceglie, e originariamente pertinenti, con ogni probabilità, a un contesto funerario, come pare essere indicato dai resti dell'iscrizione incisa.

Ora, si è spesso affermato che, nel Sud Italia, e specificatamente in Puglia, la presenza di tracce della cultura islamica, al di là della ricorrenza nei cognomi (uno per tutti: il diffusissimo ‚Morabito‘, da *al-murabitun*) o nel dialetto (in barese il denaro viene ancora detto ‚tarnise‘, da *tari*, la moneta araba fresca di conio), non sia percepibile. Credo che la rassegna che abbiamo appena scorso dia indicazioni in senso esattamente opposto. Né si può pensare che, a livello architettonico, esista una cesura derivante dall'arrivo degli Angioini: se si osserva infatti un monumento trecentesco come la chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (fig. 15), non si può non riconoscere come il protiro aggettante e le decorazioni esterne, realizzate nel gioco bicromo della pietra dorata e grigia, richiama soluzioni islamiche, *muqarnas*, sporgenze arabeggianti dei piani superiori su quelli inferiori³².

Infine, riprendendo quanto già nel 1979 scriveva Enrico Guidoni, si può affermare che l'influenza della cultura islamica si concreti anche nell'assetto urbanistico di parecchie località siciliane, calabresi, lucane e pugliesi.³³ Al crocevia di umanità e genti stavano i borghi, le città, i casali, la quotidianità. In molti luoghi del Sud c'è il sentimento di tutto un passato che ritorna. Quartieri febbrili che sanno di *casbah* e di *suq*, paesi rotondi come la rotonda Baghdad, come i rotondi accampamenti di tende beduine nelle oasi pre-islamiche: nell'una e negli altri era il *primus inter pares* (rispettivamente il califfo e il capo tribù) che risiedeva al centro del cerchio-comunità: nel punto in cui con l'islam sorgeranno moschee, e con la Chiesa cattedrali. Non è strano perciò che nella componente urbanistica degli abitati meridionali (ma anche in Liguria e fino alla Provenza) sia ravvisabile una matrice islamica, tanto più forte quanto più minuscoli e meno rimaneggiati appaiano gli insediamenti. L'influenza islamica si coglie nella distinzione fra area fortifica-

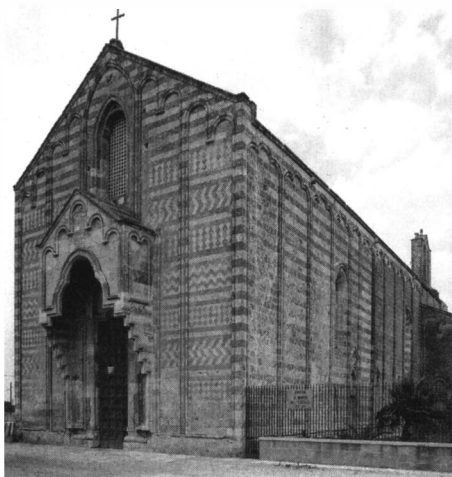


Fig. 15: Brindisi, chiesa di S. Maria del Casale (Foto: V. Bianchi)

32 Bianchi, *La Puglia Medievale* (vedi nota 30), 102–105.

33 Enrico Guidoni, *Indicazioni di metodo per lo studio storico-urbanistico dei centri siciliani*, in: Enrico Guidoni (Hrsg.), *Atlante di storia urbanistica siciliana*. (8 Bde. 1979–1986) Bd. 1. Palermo 1979, 9–36; Bianchi, *Sud e Islam* (vedi nota 2), 5f.

ta e residenziale, emerge dall'articolazione fra parte urbana (la *medina*) e borghi distinti (i *rabati* della Sicilia attestati a Mineo, Castronovo, Caccamo, Agrigento, Salemi, Sute-
ra, ma anche della Basilicata, a Tursi, col quartiere *Rabatana*), e si esalta nel tessuto
viario 'ad albero', con una gerarchia fra strade che va dalle più grandi *shari*', ai secon-
dari *darb* (gli *adarves* ispano-musulmani), terminando negli *aziqqa*, i vicoli, che porta-
no ai cortili. Si va quindi dal generale al particolare, dalle aree dei più estesi gruppi
etnici o tribali fino al settore organizzato per la comunità più strettamente familiare del
clan. Il vicolo, che dà accesso al cortile, diviene così un ambiente privato, chiuso, che
all'occorrenza può effettivamente essere serrato da veri e propri battenti posti a corredo
degli archi d'ingresso. L'esempio del borgo altomedievale di Sambuca, nell'Agrigenti-
no, con tutti i suoi vicoli e i cortili annunciati da corridoi arcuati, è paradigmatico.
L'assetto non cambia in Puglia, Calabria o Lucania, dove diverse località conservano
anche i nomi del passato: Castelsaraceno nel Potentino, Saracena e Morano in provin-
cia di Cosenza. La matrice islamica si può cogliere in luoghi toccati dalla cultura araba
quali Venosa, Ostuni, Martina Franca, Gallipoli, Grottaglie o Bitonto, insieme ai casi
più eclatanti di Taranto, Bari o Matera. Naturalmente, preesistenze e sovrapposizioni
non sempre consentono una lettura agevole delle impronte urbanistiche arabe. Inoltre,
la conformazione della maglia abitativa può talvolta risentire dello spontaneismo loca-
le. Eppure, a entrare nelle candide stradine ostunesi o nelle viuzze gallipoline, la sensa-
zione è quella di perdersi in atmosfere levantine e arabeggianti, nei labirinti di un Sud
Italia che sembra farsi ancor più vicino all'Oriente.

Indizien kultureller Differenz in mittelalterlichen Bau-, Bild- und Schriftdenkmalen aus Bari und Matera. Ein Schichtenmodell

Dietrich Heißenbüttel

Das normannisch-staufische Königreich Sizilien gilt als Paradebeispiel eines toleranten, weltoffenen Staatsgebildes, das sich wohltuend vom sonstigen mittelalterlichen Kreuzzugsfanatismus abhebt.¹ Diese Auffassung findet Bestätigung in Dokumenten der normannischen Könige, wenn etwa Roger II. im Proemium seiner Assisen von der *varietas populorum nostro regno subiectionum* spricht, deren unterschiedliche *mores, consuetudines* und *leges* der Monarch grundsätzlich anzuerkennen bereit sei.² Kulturelle Vielfalt scheint sich aber auch unmittelbar in den Kirchenbauten und Palästen Palermos mit ihren arabischen Bauformen und byzantinischen Mosaiken mitzuteilen.

Was Apulien, Kalabrien und die Basilicata angeht, galt lange Zeit als ausgemacht, dass es sich um eine durch und durch ‚byzantinische‘ Region handle. Angeregt durch die Arbeiten François Lenormants träumten Forscher von einer neuen ‚Magna Graecia‘, wo Basilianermönche, gleichsam in einer ‚neuen Thebais‘, in ‚Eremitenhöhlen‘ hausten, deren Wände sie mit Bildern im byzantinischen Stil bemalten.³ Byzanz habe Süditalien zu neuem Leben erweckt, meinte André Guillou, und noch in jüngster Zeit bezeichnet Linda Safran die mittelalterliche Malerei der Region als „entirely Byzantine

-
- 1 Eine differenziertere Ansicht vertritt *Hubert Houben*, *Possibilità e limiti della tolleranza religiosa nel Mezzogiorno normanno-svevo*, in: *Hubert Houben, Mezzogiorno normanno-svevo. Monasteri e castelli, ebrei e musulmani*. (Nuovo medioevo, Bd. 52.) Neapel 1996, 213–242.
 - 2 *Anna Laura Trombetti Budriesi*, *Sulle Assise di Ruggero II*, in: *Cosimo Damiano Fonseca/Hubert Houben/Benedetto Vetere* (Hrsg.), *Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia. Atti del Convegno internazionale di studio in occasione del'VIII centenario della morte di Guglielmo II, re di Sicilia*, Lecce, Potenza, 19.–22.4.1989. Galatina 1992, 63–83.
 - 3 *François Lenormant*, *La Grande-Grèce. Paysage et Histoire*. 3 Bde. Paris 1881–1884; *Charles Diehl*, *L'art byzantin dans l'Italie meridionale*. Paris o. J. (1894); *Émile Bertaux*, *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*. 3 Bde. Paris 1903, hier Bd. 1; *Vincenzo Gallo*, *La Tebaide d'Italia*. Neapel 1925; *Giuseppe Gabrieli*, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*. Rom 1936; *Alba Medea*, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*. 2 Bde. Rom 1939

in iconography and style“.⁴ Hier ist mehr Vorsicht geboten, wie das folgende Beispiel zeigt.

Als „Basilius“ identifiziert Alba Medea einen Heiligen an der linken Wand einer Felsenkirche in Gravina, die heute unter dem Namen ‚S. Vito Vecchio‘ bekannt ist (Abb. 1, Tafel V 1).⁵ Die Malerei der Kirche, die erst 1933, sechs Jahre vor Erscheinen von Medeas Inventar, von Domenico Nardone entdeckt worden war, befindet sich seit 1958 im Museum der Stadt.⁶ Zuvor waren die Wandbilder noch als wandernde Beispiele der byzantinischen Malerei in Brüssel, Rom, Athen und Bari ausgestellt worden, und als solche fanden sie schließlich auch Eingang in den Propyläen-Band zur byzantinischen Kunst.⁷ Die Felsenkirche heißt bei Medea wahlweise „Cripta del Redentore“ oder „Cripta del Padre Eterno“. Antonio Vinaccia wiederum bezeichnete 1915 noch eine ganz andere Kirche als S. Vito Vecchio.⁸ Von der Namensinschrift des heiligen Bischofs ist, auch in Medeas Bildband, nur die Endung „-us“ erhalten, die sich buchstäblich auf jeden beliebigen Heiligen beziehen könnte. Basis für die Zuschreibung war offenbar die Erwartung, es mit Malerei der ‚Basilianermönche‘ zu tun zu haben. Zudem trägt der heilige Bischof die Mitra – eindeutig ein Insigne der römisch-katholischen Kirche – und, wenn man die Unterscheidung genau nimmt, nicht etwa ein Omphorion, sondern das Pallium. Wie ich hier nicht näher ausführen kann, stammt die Malerei der Felsenkirche aus dem ausgehenden 13. Jahrhundert, der Zeit der Anjou.⁹ Kleinformatige Pilger in der Szene des Heiligen Grabs deuten auf einen Ritterorden

-
- 4 *André Guillou*, Longobardi, Bizantini e Normanni nell'Italia meridionale: continuità o frattura? in: Cosimo Damiano Fonseca (Hrsg.), *Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale. Atti del secondo Convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia*, Taranto, Mottola, 31.10.–4.11.1973. Genua/Tarent 1977, 23–61 (auch in französischer Sprache in: *Byzantion* 44, 1974, 152–190); *Linda Safran*, *Byzantine South Italy: New Light on the Oldest Wall Paintings*, in: Guntram Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposium, Marburg, 25.–29.6.1997*. Wiesbaden 2000, 257.
- 5 *Medea*, *Affreschi* (wie Anm. 3), Bd. 1, 60–66.
- 6 *Domenico Nardone*, Una ignota cripta basiliana con affreschi in Gravina di Puglia, in: *Japigia: Rivista di archeologia, storia e arte* 4, 1933, 37–42.
- 7 Manolis Chatzidiakis (Hrsg.), *Byzantine Art and European Art (9th Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe)*. Athen 1964; *Kurt Weitzmann*, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 49–83 (auch in: *Ders.*, *Studies in the Arts at Sinai. Essays*. Princeton (N. J.) 1982); *Wolfgang Fritz Volbach/Jacqueline Lafontaine-Dosogne*, *Propyläen Kunstgeschichte, Byzanz und der christliche Osten*. Berlin 1990, Nr. 34b. Für ausführliche bibliografische Angaben verweise ich auf meine Dissertation: *Italienische Malerei vor Giotto – Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Matera, Laterza, Ginosa, Gravina*. Diss. phil. Halle-Wittenberg 2000. Online im Internet: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/00/03H067/index.htm> (Stand: 05.03.2008).
- 8 *Antonio Vinaccia*, *I monumenti medioevali di Terra di Bari*. 2 Bde., 1915, Bd. 1, Bari 1915, 45f. und Fig. 15.
- 9 Vgl. *Heißenbüttel*, *Italienische Malerei* (wie Anm. 7), 181–187, 193–199.

hin, Pilger zu Füßen des Hl. Jakobus auf das Thema der Wallfahrt: Die dargestellten Heiligen reihen sich ein in eine Kultgeographie, die von Santiago di Compostela über Rom, Benevent und Bari bis nach Antiochia und Jerusalem reicht. Der Hl. Lazarus könnte auf den Lazari-tenorden und eine Leprosenstation verweisen. Mit Byzanz jedenfalls hat dies alles nicht das Geringste zu tun.

Um ein anderes Beispiel zu nennen: In Anglona scheinen griechische Inschriften und der Stil der Malerei, der sich nur mit damals aktuellen Beispielen östlich der Adria vergleichen lässt, nun tatsächlich auf griechische Maler hinzuweisen. Historisch ist das Bistum Anglona jedoch eine lateinische Gründung, die das zuvor bestehende griechische Bistum von Tursi abgelöst hat. Und die Ikonographie folgt in vieler Hinsicht – um von Feinheiten der Ableitung im Einzelnen hier einmal abzusehen – der römischen Tradition: Die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament an den Langhauswänden findet sich so in der Ostkirche nicht, die anthropomorphe Darstellung Gottvaters in der Genesis wäre dort als Sakrileg betrachtet worden. Auf Rom verweisen Petrus in einer der Apsiden und – wenn Falla-Castelfranchi Recht hat – auch die Szene des Martyriums der Apostel Simon und Judas mit der Darstellung der Engelsburg im Hintergrund (Abb. 2, Tafel V 2).¹⁰

Wovon reden wir, wenn wir von einem interkulturellen Zusammenleben, einem Nebeneinander verschiedener Kulturen sprechen? Der Begriff der Kultur als allein ste-



Abb. 1: Gravina, sog. Basilius aus der Felsenkirche S. Vito Vecchio. Museo Pomrici-Santommasi, Gravina (Foto: D. Heißenbüttel)

10 Marina Falla-Castelfranchi, Santa Maria di Anglona fra Roma e Palermo. Sulla decorazione delle navate laterali, in: Cosimo Damiano Fonseca/Valentino Pace (Hrsg.), Santa Maria di Anglona. Atti del Convegno internazionale di studio, Potenza, Anglona, 13.–15.6.1991. Galatina 1996, 89–97; vgl. auch: Dietrich Heißenbüttel, Santa Maria di Anglona: eine mittelalterliche Kathedrale und ihr Freskenzyklus. Zum Forschungsstand, aus Anlass der Tagung: Il territorio e il santuario di S. Maria di Anglona dalle origini al medioevo, S. Maria di Anglona, Tursi, 3.–5.9.2007, in: Kunstchronik, Heft 6, Juni 2008, 284–291.

hendes Substantiv findet sich erstmals im 18. Jahrhundert.¹¹ Der Gedanke einer Pluralität der Kulturen lässt sich auf Johann Gottfried Herder zurückführen. Herder sah „Denkart, Empfindungen, Seelengestalt“ der Völker in ihren „ältesten Nationalgesängen“ verkörpert.¹² Diesem Verständnis folgend im Königreich Sizilien nach den ‚Ursprüngen‘ normannischer Kultur zu fragen, macht wenig Sinn. Ebenso erweist es sich bei näherer Betrachtung als nahezu unmöglich, den



Abb. 2: Anglona, Kathedrale, Martyrium der Apostel Simon und Judas (Foto: D. Heißenbüttel)

Anteil der Araber – im Mittelalter sprach man von Sarazenen – an der Kultur und an der Bevölkerung Siziliens genau einzugrenzen. Houben setzt ‚Araber‘ in Anführungszeichen, um anzudeuten, dass es sich teils um Berber, teils um indigene Muslime handelte, die zusammen zur Zeit der normannischen Eroberung die Bevölkerungsmehrheit gebildet hätten.¹³ Doch bereits 100 Jahre später heißt es, über Mohammedaner in Palermo sei nichts bekannt. Offenbar reichte ein Lippenbekenntnis zum Christentum, um die ‚Sarazenen‘ nach außen hin unsichtbar zu machen. Allein Auswanderungen und die spätere Deportation Aufständischer nach Lucera durch Friedrich II. können sicher nicht das Verschwinden einer ehemaligen Bevölkerungsmehrheit aus den Quellen erklären.¹⁴ Wenn es sich aber mehrheitlich um indigene Sizilianer handelte, die sich je nach politi-

11 Niklas Luhmann, Kultur – ein historischer Begriff. Nicht publizierter Vortrag der Reihe ‚Kulturtheorien‘, Universität Stuttgart, Zentrum für Kulturwissenschaften und Kulturtheorie, 5.12.1995.

12 Hans Dietrich Irmischer, Poesie, Nationalität und Humanität bei Herder, in: Regine Otto (Hrsg.), Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders. Würzburg 1996, 35; Wilhelm Schmidt-Biggeman, Elemente von Herders Nationalkonzept, in: Regine Otto (Hrsg.), Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders. Würzburg 1996, 27–34.

13 Houben, Possibilità e limiti (wie Anm. 1), 217.

14 Vgl. auch: Alex Metcalfe, The Muslims of Sicily under Christian Rule, in: Graham A. Loud/Alex Metcalfe (Hrsg.), The Society of Norman Italy. Leiden/Boston/Köln 2002, 289–317.

scher Wetterlage mal zum Islam, dann wieder zum Christentum bekehrten, wäre die Bezeichnung ‚Araber‘, auch in Anführungszeichen, wohl nicht angebracht.

Aus welchen Indizien lässt sich also auf kulturelle Differenzen im Königreich Sizilien schließen? Ganz sicher gab es Bevölkerungsgruppen unterschiedlicher Herkunft, wovon etwa Kirchennamen wie *S. Nicola dei Greci*, *S. Maria degli Armeni* oder *S. Vito*, *S. Martino*, *S. Cataldo* und *S. Lorenzo dei Lombardi* zeugen: Alle diese Bezeichnungen finden sich in Matera, zudem lebte dort nach Auskunft einer Quelle aus dem 16. Jahrhundert im Stadtteil Casalnuovo, der vermutlich seit dem frühen 14. Jahrhundert besiedelt war, eine slawische Bevölkerungsgruppe.¹⁵ Es steht jedoch fest, dass es sich in all diesen Fällen um Minderheiten handelte, die sich zudem mehr oder weniger rasch an ihre Umgebung assimilierten. In *S. Nicola dei Greci*, einer kleinen Felsenkirche,

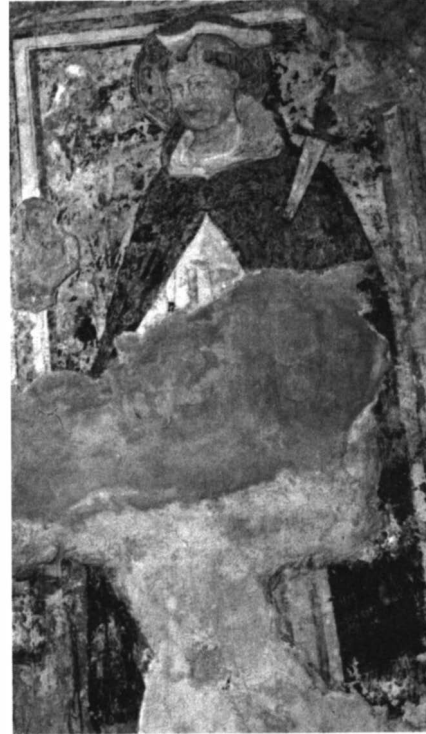


Abb. 3: Matera, S. Nicola dei Greci, Petrus Martyr (Foto: D. Heißenbüttel)

die nach ihrer architektonischen Typologie noch aus byzantinischer Zeit stammt, findet sich ein Wandbild aus dem 13. Jahrhundert mit der Darstellung eines Heiligen, der sich meiner Überzeugung nach nur als Franziskus deuten lässt, sowie eine Darstellung des Dominikanerheiligen Petrus Martyr aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 3, Tafel V 3).¹⁶ *S. Maria degli Armeni* taucht zum ersten Mal 1324 in einem Schriftdokument auf, und zwar als Benediktinerkirche.¹⁷ Eines der wichtigsten Beispiele der ‚byzantinischen‘ Malerei Apuliens aus der Zeit um 1200 findet sich ausgerechnet im Ort *S. Vito dei Normanni*. Die lokale Überlieferung spricht in diesem Fall von einer slawischen Bevölkerung,

15 *Mauro Padula/Camilla Motta/Gianfranco Lionetti* (Hrsg.), *Chiese e asceteri rupestri di Matera*. Rom 1995, 146 (Fußnote 1 zu: Convicinio di Sant'Antonio), 148f., 161f., 167f.; *Fabio Mauro/Espedito Moliterni*, In tema di architettura rupestre: alcune note sul convicinio di S. Antonio Abate a Matera, in: *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* 55, 1988, 57–78.

16 Vgl. *Dietrich Heißenbüttel*, Die Frage des Byzantinischen. Historischer Kontext, Stil und Ikonographie der apulischen Wandmalerei des hohen Mittelalters am Beispiel der Stadt Matera und ihres Einzugsgebiets, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, 7–40, hier 11, Abb. 2.

17 *Domenico Vendola* (Hrsg.), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV*. Apulia-Lucania-Calabria. (Studi e testi, Bd. 84.) Vatikanstadt 1939, 164, Nr. 2129.

worauf auch das Patrozinium des Hl. Blasius hindeuten könnte, der in Dubrovnik verehrt wurde.¹⁸

Sicher arabisch-islamischer Herkunft ist ein Ornament, das sich in zahlreichen Wandbildern, aber auch im Fußbodenmosaik von S. Nicola in Bari findet und von der Formel *Segen Allahs /Gottes* in kufischer Schrift abgeleitet ist (Abb. 4).¹⁹ Ebenso sicher erscheint jedoch, dass es nicht als Zeichen muslimischen Glaubens angesehen



Abb. 4: Anglona, Kathedrale, pseudo-kufischer Schriftzug (Foto: D. Heißenbüttel)

wurde, sonst hätte es wohl kaum in Kirchen und in Darstellungen christlicher Heiliger Verwendung gefunden. Das Ornament ist in der romanischen Kunst ganz Europas verbreitet, es erscheint fraglich, inwieweit die ursprüngliche Bedeutung im Einzelfall bekannt war.²⁰ Immerhin ließ sich der Schriftzug ja auch im christlichen Sinne interpretieren. Dass die kufische Schrift aber in Apulien nicht gänzlich unbekannt war, davon zeugen zwei wieder verwendete Grabsteine in der Kathedrale von Bisceglie, die aus dem 11. Jahrhundert stammen sollen.²¹ Die Sarazenen waren bereits

lange zuvor in Apulien präsent. Bari war um die Mitte des 9. Jahrhunderts ungefähr 25 Jahre lang Sitz eines Emirs, dessen Herrschaftsgebiet sich bis nach Tarent und Matera erstreckte.²² Chroniken aus Montecassino bezeichnen Matera im Jahr 867, als

18 *Nino Lavermicocca*, *Cultura figurativa e committenza nella decorazione delle chiese-grotte pugliesi*, in: Nicolaus, *Rivista di teologia ecumenico-patristica* 1, 1973, fasc. 2, 315–343; vgl. *Valentino Pace*, *La pittura delle origini in Puglia (sec. IX–XIV)*, in: Cosimo Damiano Fonseca (Hrsg.), *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Mailand 1980, 317–400; *Marina Falla Castelfranchi*, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Mailand 1991, 111–118.

19 In der Wandmalerei etwa in S. Maria a Cerrate; S. Pietro, Otranto; S. Marco, Massafra; S. Gregorio, Mottola; S. Domenica, Ginosa; S. Giovanni in Monterrone, Matera; S. Vito Vecchio, Gravina sowie in Anglona; in Fußbodenmosaiken auch in Tarent, Otranto, Brindisi und S. Maria del Patir, Rossano. S. *Falla Castelfranchi*, *Pittura monumentale* (wie Anm. 18), 126–131; *Maria Vittoria Fontana*, *L'influsso dell'arte islamica in Italia*, in: Giovanni Curatola (Hrsg.), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia. Mostra, Venedig, Palazzo Ducale, 30.10.1993–30.4.1994*, Venedig 1993, 455–476.

20 *Kurt Erdmann*, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*. Mainz/Wiesbaden 1953, 47–49 (auch in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1953, Nr. 9*, 465–513, hier: 511–513).

21 *Maria Stella Calò Mariani/Raffaella Cassano* (Hrsg.), *Federico II. Immagine e potere*. Mostra, Bari, Castello Svevo, 4.2.–17.4.1995. Venedig 1995, 531f., Kat.-Nr. 15.4.1a-b.

22 *Giosuè Musca*, *L'emirato di Bari. 847–871*. (Università degli studi di Bari: Istituto di storia medievale e moderna, Bd. 4.) Bari 1967.

der fränkische Kaiser Ludwig II. die Stadt eroberte und einäscherte, als *omnium quidem eorum gloria* bzw. als *munitissimam illorum civitatem*.²³ „Eorum“: das sind die Sarazenen, die Matera offensichtlich zu einer Festung gegen Angriffe auf das Emirats von Westen her ausgebaut hatten. Bei dem Vierteljahrhundert des Emirats sollte es nicht bleiben. Die dem *Lupus Protospatharius* zugeschriebene Chronik vermeldet Angriffe der Sarazenen auf Oria 924 und 977, auf Tarent 927–29, auf Gravina 976, auf Bari 988 und auf Montescaglioso 1003 sowie die erneute Eroberung Materas im Jahr 994 nach dreimonatiger Belagerung.²⁴ Noch heute gibt es in der italienischen Sprache Begriffe arabischer Herkunft wie *fondaco* (von *funduk*) für Umschlagplatz, Warenlager oder auch Gästehaus. Die Translation der Reliquien des Hl. Nikolaus zeigt den Aktionsradius der Bareser Kaufleute zu Beginn der normannischen Herrschaft. Doch aus der Periode der byzantinischen Herrschaft und des Emirats sind in Bari so gut wie keine Bau- oder Kunstdenkmale erhalten.²⁵ Sie sind nicht nur nicht erhalten, sie sind gelöscht: Es ist bekannt, dass sich die Nikolausbasilika an der Stelle des vormaligen Katepanspalasts befindet. Wenn schon Bauten aus byzantinischer Zeit gänzlich fehlen, erübrigt sich die Frage, wo sich der Palast des Emirs befunden haben könnte. Allerdings entspricht der Grundriss der Altstadt mit seiner gewundenen Hauptgasse, die auf S. Nicola zuführt, mit seinen Sackgassen und Innenhöfen auffällig dem Schema der alten arabischen Stadt mit der *Qasabah* als zentraler Achse und den privaten, *Harah* genannten Innenhöfen als Zentren des familiären Lebens der Händlerfamilien (Abb. 5, 6).²⁶

Erkennbar bleibt, dass die lokalen Eliten den Wechsel von der byzantinischen zur normannischen Epoche ohne größere Schwierigkeiten überstanden.²⁷ So bewies auch Elias, der Abt des Benediktinerkonvents und spätere Erzbischof, der vermutlich aus Bari stammte, besondere Anpassungsfähigkeit beim Übergang von der byzantinischen zur normannischen Herrschaft. Durch seine aktive Rolle bei der Translation der Reliquien des Hl. Nikolaus trug er mit dazu bei, die Rolle der Stadt neu zu definieren.²⁸ Rivalisierende Händlerfamilien bestimmten das Leben der Stadt, wenig beeindruckt

23 *Chronica Sancti Benedicti Casinensis*. Ed. *Georg Waitz*, in: MGH SS rer. Lang. 1. Hannover 1878, 467–488, hier 471; *Chronicon Casinense*. Ed. *Heinrich Georg Pertz*, in: MGH SS 3. Hannover 1889, 222–230, hier 224; *Die Chronik von Montecassino*. Ed. *Hartmut Hoffmann*. (MGH SS 34) Hannover 1980, 100.

24 *Lupi Protospatarii Annales*. Ed. *Georg Heinrich Pertz*, in: MGH SS 5. Hannover 1844, 52–63.

25 Vgl. Giuseppe Andreassi/Francesca Radina (Hrsg.), *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo*, Bari 1988.

26 *Mohamad Nizar Ismail*, Grundzüge des islamischen Städtebaus. Reorientalisierung städtebaulicher Prinzipien. Ein Beitrag zur Sanierung der Stadt im arabischen Raum. Diss. phil. Stuttgart 1981, 202–220.

27 *Vera von Falkenhausen*, I ceti dirigenti prenormanni al tempo della costituzione degli stati normanni nell'Italia meridionale e in Sicilia, in: Gabriella Rossetti (Hrsg.), *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel medioevo*. Bologna 1977, 321–378.

28 *Houben*, *Possibilità e limiti* (wie Anm. 1), 277–285.



Abb. 5: Bari, Ausschnitt aus dem Stadtplan. Verwinkelte Gassen und Innenhöfe prägen das Bild der Altstadt (Andreassi/Radina, *Archaeologia* [wie Anm. 25], 501)

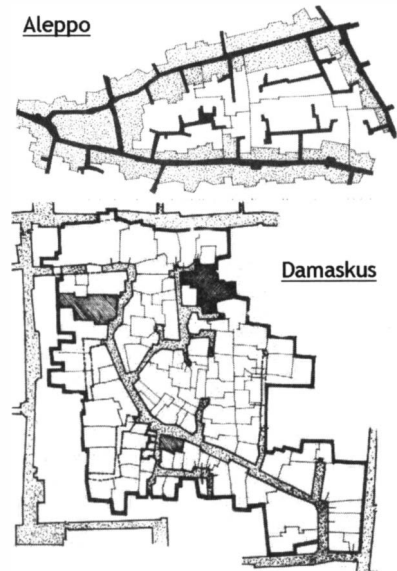


Abb. 6: Aleppo (oben); Sackgassen führen von den Hauptwegen in die Wohnhöfe (Harah). Damaskus (unten); von der Hauptgasse (Qasaba) aus erschließt sich die Altstadt (Nizar Ismail, *Grundzüge* [wie Anm. 26], 209, 205)

von der Herrschaft der Byzantiner und später der Normannen.²⁹ 1009 probte Ismael den Aufstand, ein reicher Händler, der sich von Kaiser Heinrich II., dem er einen berühmten Sternemantel zum Geschenk machte, zum *Dux Apulie* ernennen ließ. Er starb dann allerdings 1020 in Bamberg, ohne die Herrschaft über Apulien antreten zu können.³⁰ Dies gelang erst seinem Sohn Argyros, der 1042 mit dem Sieg der Normannen auch gleich noch den Titel *Princeps* annahm, daraufhin aber sogleich wieder auf Distanz zu den neuen Herrschern ging. Ob der Name Ismael – im Alten Testament ein

29 Vera von Falkenhausen, Bari bizantina: profilo di un capoluogo di provincia (secoli IX–XI), in: Gabriella Rossetti (Hrsg.), *Spazio, società, potere nell'Italia dei Comuni. Europa mediterranea*. Neapel 1986, 195–227.

30 Die italienische Forschung bevorzugt den Namen *Melo* (*Melus*), der in Bamberg erhaltene Sternemantel mit der Aufschrift *Ismahel* zeigt jedoch, dass es sich um eine Abkürzung handelt; Elizabeth Carrol Waldron O'Connor, *The Star Mantle of Henry II*. Diss. phil. New York (NY) 1980; Jacques Paul, *Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II*, in: *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge. Communications présentées au Colloque du CUER-MA qui s'est tenu à Aix-en-Provence en févr. 1983*. Aix-en-Provence 1983, 261–292; Renate Baumgärtel-Fleischmann, *Der Sternemantel Kaiser Heinrichs II. und seine Inschriften*, in: Walter Koch (Hrsg.), *Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Graz 10.–14.5.1988, Referate und Round-Table-Gespräche. Wien 1990, 105–126.

unehelicher Sohn Abrahams, der nach mittelalterlicher Lesart als Stammvater der Araber gilt – etwas zu bedeuten hat, bleibt unklar: Argyros ist jedenfalls ein griechischer Name.³¹ An der Seitenschiffswand der Kathedrale von Matera befindet sich aber die Inschrift: *Sepulcrum Iudicis Saraceni*. Dabei dürfte es sich um den Richter Johannes Saracenus handeln, der um 1270 in Neapel studierte und anschließend das Amt eines *Magister Massarius* der Terra d'Otranto bekleidete.³² Weiterhin heißt es im Statut über die Reparatur der Kastelle Friedrichs II., die *domus* von Girifalco (bei Ginosa) sei in stand zu halten von den *homines* des Sasso Caveoso von Matera *et per Sarracenos casalis S. Iacobi*.³³ Dieses Casale ist wohl mit dem *Villaggio Saraceno* zu identifizieren, der mit etwa 70 Wohneinheiten größten Felsensiedlung des Materaner Gebiets in einem Seitental der *Gravina di Matera*, auf halbem Weg nach Ginosa. Nach Auskunft des Chronisten Niccolò Domenico Nelli befand sich im 18. Jahrhundert das dortige Gebiet beidseits der Gravina im Besitz der Materaner Familie Saracenus.³⁴ Familiennamen tradieren die Berufs- oder Herkunftsbezeichnung desjenigen, der zuerst diesen Namenszusatz erhielt oder annahm, ohne dass sich daraus auf den aktuellen Beruf oder die kulturelle und ethnische Zugehörigkeit späterer Familienmitglieder schließen ließe. Aber deutet nicht der Name Saracenus darauf hin, dass es für eine Familie, die sich durch ihre ‚arabische‘ Abstammung von anderen unterschied, möglich war, dauerhaft Wohlstand und eine gehobene soziale Stellung zu erlangen?

In einer Urkunde von 1040, die sich auf einen Grundstücksverkauf in Matera bezieht, tragen dagegen fast alle Beteiligten langobardische Namen, auch wenn sie als Turmarch oder Spatharokandidat Funktionen in der byzantinischen Verwaltung einnahmen.³⁵ Und noch im späten 16. Jahrhundert schrieb der Materaner Chronist Eustachio Verricelli: „Se vive a questa Città secondo lle leggie di longobardi“ und erklärt über eine halbe Seite die komplizierten Regeln des langobardischen Erbrechts. Hier wird deutlich, was mit den unterschiedlichen *mores*, *consuetudines* und *leges* des Reichs gemeint ist, die – auch wenn sie nicht notwendiger Weise schriftlich fixiert wa-

31 Die Chronik des Lupus Protospatharius verwendet synonym zu ‚Saraceni‘ auch den Begriff ‚Agareni‘, der sich von Hagar, der Mutter des biblischen Ismael herleitet; Lupi Protospatarii Annales (wie Anm. 24), 52, 53, 55.

32 I Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani XIII 1265–1280, Bd. 3. Neapel 1951, 262, Nr. 837; Bd. 4. Neapel 1952, 59, Nr. 376.

33 *Eduard Sthamer*, Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou. Leipzig 1914, Nr. 122.

34 *Niccolò Domenico Nelli*, Descrizione della città di Matera. Archivio di Stato Matera, Ms. 1751 (maschinenschriftliche Abschrift von Fausta Ventura 1969, Biblioteca Provinciale Matera), Kapitel 50; vgl. *Padula/Motta/Lionetti*, Chiese (wie Anm. 15), 113–118.

35 Codice Diplomatico Barese. Ed. *Francesco Nitti di Vito*. Bd. 4: Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo greco (939–1071), Bari 1900, Nr. 29; vgl. *Heißenbüttel*, Die Frage des Byzantinischen (wie Anm. 16), 9–11.

ren – offenbar 750 Jahre nach dem Ende der langobardischen Herrschaft über die Stadt noch immer befolgt wurden.³⁶

Offenbar gibt es in der Geschichte Schichten, die hinter dem Sichtbaren verborgen bleiben und gleichwohl eine umso dauerhaftere Wirkung entfalten. Es geht mir weniger um ein Wortspiel als um den Versuch, für die Komplexität (die Vielschichtigkeit) der Verhältnisse eine Beschreibung zu finden. Wir könnten im Fall des langobardischen Rechts von einer *longue durée* sprechen. Es lohnt in diesem Zusammenhang, die Einleitung Foucaults zur *Archäologie des Wissens* zu lesen, die nach dem eigenartigen Verhältnis von Dauer und Bruch in der Geschichte fragt.³⁷ Im Falle der Eheschließungen und Erbschaften *secundum ritum gentis nostre Langobardorum*, wie es in einer Reihe von Urkunden aus Bari heißt,³⁸ handelt es sich jedoch nicht um ökonomische, geographische oder klimatische Rahmenbedingungen, sondern um ein kontingentes, sehr differenziertes System bindender Regeln, also ein soziales Faktum. Von Schichten lässt sich in mehrfachem Sinne sprechen: In den jüngeren Schichten der Geschichte liegen die älteren in der einen oder anderen Weise verborgen. Durch behutsames Entfernen der späteren Bedeutungsebenen lässt sich im Sinne Foucaults ein Diskurs in seinem eigenen historischen Zeithorizont wieder freilegen. Von einem Palimpsest zu sprechen impliziert im wörtlichen Sinne, dass von der älteren Schicht nur so viel zu erkennen ist, wie von der jüngeren zerstört ist. Gérard Genette verwendet den Begriff jedoch, vom Bild des Überschreibens ausgehend, um anzudeuten, dass ein literarischer Text vorhandene Stoffe neu- oder umschreibt.³⁹ Übertragen auf den historischen Text würde dies bedeuten, dass in der späteren Schicht immer etwas von der vorangegangenen erhalten bleibt. So beschreibt die Nikolausbasilika in Bari einen bestimmten Ort neu, indem sie ihn zu einem Wallfahrtszentrum von internationaler Bedeutung umdefiniert. Zugleich bleibt aber der Bezug zur Regierungsmacht in verschiedener Hinsicht erhalten, indem sich etwa die Könige von Sizilien hier einer zweiten, rituellen Krönung unterzogen.⁴⁰

Der Begriff der Schicht ist auch in der Soziologie gebräuchlich: Beides, die historische und die soziale Schichtung, lässt sich in einzigartiger Weise am Materaner Stadtbild ablesen. Matera ist als berühmtes Beispiel der *civiltà rupestre* zum Weltkultur-

36 Eustachio Verricelli, *Cronica de la Città di Matera nel Regno di Napoli*, Ms. 1595/1596. Ed. *Maria Moliterni/Camilla Motta/Mauro Padula*. Matera 1987, 67f. (fol. 9 v.); zum Thema des langobardischen Rechts, nach dem im größeren Teil Apuliens bis ins 18. Jahrhundert Ehen geschlossen wurden: *Antonietta Amati Canta*, *Meffium, morgincap, mundium: consuetudini matrimoniali longobarde nella Bari medievale*. Bari 2006.

37 *Michel Foucault, L'archéologie du savoir*. Paris 1969 (deutsch: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973).

38 *Amati Canta*, *Meffium* (wie Anm. 36), 203–209.

39 *Gérard Genette, Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982 (deutsch: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993).

40 *Pina Belli D'Elia, La Basilica di S. Nicola. Un monumento nel tempo*. Galatina 1985, 35–40, 151.

denkmal aufgestiegen: In den beiden in den Fels gegrabenen Vorstädten, den *Sassi*, lebten noch 1953 etwa 40 Prozent der Bewohner in Höhlenbauten.⁴¹ Dazwischen jedoch erhebt sich der doppelte Hügel des *Castelvechio* und der *Civitas*, wo schon 1276 der Richter Jakob von seinem Sohn Manfred und dessen Frau Konstanze mehrere *domos palaciatas* zum Preis von 18 Goldunzen erwarb.⁴² Heute noch zeichnet sich der Umriss des *Castelvechio* im Stadtbild deutlich ab, auch wenn das Terrain vollständig überbaut ist: Bis auf eine kleine Treppe bleibt der ursprüngliche mittelalterliche Zugang von der *Piazza Duomo* aus der einzige Zugang zu diesem Stadtviertel. Mit einer Größe von rund 70 x 70m gehört das Kastell zu den großen Wehrbauten der Region, ungefähr dem Kastell von Bari entsprechend: Kaum größer war die Ausdehnung der ummauerten Stadt auf dem anschließenden, etwas tiefer gelegenen Hügelsporn. Über den Mauern des Kastells erheben sich die Paläste der ehemals führenden Familien der Stadt, der Santoro, Alvino, Giudicepietro und wie sie alle heißen, mit ihren hohen, mit Fresken des 16. und 17. Jahrhunderts geschmückten Sälen und ihren Loggien, die von weit oben einen großartigen Blick auf die tiefer gelegenen *Sassi* eröffnen: eine spätere historische und zugleich auch die soziale Führungsschicht der Stadt (Abb. 7).⁴³ Zwischen dem Kastell und der anschließenden *Civitas* befand sich ursprünglich eine Senke. Die erste Hauptkirche der Stadt, 1082 dem Hl. Eustachius geweiht, von der heute nur noch eine unzugängliche Krypta zeugt, folgte der Richtung des Hügelkamms, der dem spitzen Dreieck der Kernstadt seine Form gibt.⁴⁴ Um die spätere, 1270 geweihte Kathedrale zu erbauen, die nach Osten ausgerichtet ist, und davor einen annähernd quadratischen, ebenen Platz anzulegen, waren umfangreiche Substruktionen notwendig. Nur so erklärt sich die lange Bauzeit seit 1203, als der wahrscheinlich aus Matera stammende Erzbischof Andreas die Stadt zu seinem Zweitsitz erhob



Abb. 7: Matera, Castelvecchio; auf der Mauer der mittelalterlichen Festung (rechts im Hintergrund die Torre Capone) sind die Paläste der vornehmen Familien errichtet (Foto: D. Heißenbüttel)

41 *Lorenzo Rota/Franco Conese/Mario Tommaselli*, Matera. Storia di una città. Matera 1990, 137.

42 ‚Pergamene di Matera‘, in: *Giustino Fortunato: Badie, Feudi e Baroni della valle di Vitalba III*, hrsg. von Tommaso Pedio, Manduria 1968, 364, Nr. 34.

43 Vgl. *Rota/Conese/Tommaselli*, Matera (wie Anm. 41), 33; Franco Di Pedè (Hrsg.), *Dentro le mura*. Matera 1996, 68.

44 Zu S. Eustachio: *Daniela Giovinazzi*, La ‚legenda‘ greca di S. Eustazio. Matera 1995; *Mauro Padula*, Il Pontefice Urbano II a Matera. Centenario 1093–1993. Matera 1993, 17–41.

(Abb. 8).⁴⁵ Mit der Kathedrale erhielt die Stadt ein neues Zentrum, das die vormaligen Pole der *Civitas* und des *Castelveccchio* verknüpfte. Die Bedeutung als Erzbischofssitz schob sich vor die ältere Funktion als militärischer Stützpunkt, was sich auch im Patrozinium mitteilt: Erst an zweiter Stelle ist die Kathedrale dem Hl. General Eustachius geweiht, an erster Stelle aber der Jungfrau Maria.

Wenn wir nach den historischen und sozialen Stratifikationen fragen, erhalten wir ein differenziertes Bild des interkulturellen Zusammenlebens. Denn die Indizien, die auf kulturelle Differenzen hinweisen, stammen zumeist erst aus einer späteren, nachgeordneten Zeit. Sie beziehen sich nicht auf ein gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Kulturen, sondern auf einen längeren historischen Zeitraum, der von Umbrüchen und Transformationen gekennzeichnet ist. Einiges lässt sich zumindest hypothetisch erschließen: Wir können annehmen, dass es sich bei der Familie Saracenus um Kaufleute ‚arabischer‘ Herkunft handelte, die vielleicht in der Zeit des Emirats,

vielleicht aber auch erst



Abb. 8: Matera, Piazza Duomo mit der Kathedrale zwischen *Civitas* (links), *Castelveccchio* (rechts) und *Sasso Barisano* (vorn) (Foto: D. Heißenbüttel)

später in die Region gelangten und dort blieben. Armenier waren als Angehörige der byzantinischen Truppen ins Land gekommen.⁴⁶ Das Quartier der Lombarden im *Sasso Barisano* von Matera grenzt unmittelbar an die heutige *Piazza Vittorio Veneto*, wo im Mittelalter die von Norden kommende wichtigste Straßenverbindung zuerst die Stadt erreichte und bei Grabungen Anfang der 1990er Jahre ausgedehnte Warenlager (ein *fondaco*) zum Vorschein kamen.⁴⁷ Dies könnte, auch wenn man nach möglichen Grün-

45 Zur Kathedrale: *Dorothee Kemper*, SS. Niccolò e Cataldo in Lecce als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung mittelalterlicher Bauplastik in Apulien und der Basilicata. Worms 1994, 145–177.

46 *Cosimo Damiano Fonseca*, Tra gli Armeni nell'Italia meridionale, in: *Ders.*, Particolarismo istituzionale e organizzazione ecclesiastica del Mezzogiorno medievale. (Saggi e ricerche 20) Galatina 1987, 209–222.

47 *Mauro Padula/Camilla Motta*, Piazza Vittorio Veneto. La Storia. Matera 1992. Über eine Publikation der Grabungsergebnisse ist mir nichts bekannt. *Di Pede*, Dentro le mura (wie Anm. 43),

den fragt, die die Norditaliener bewogen haben könnten, sich in Matera niederzulassen, ebenfalls auf eine Gruppe von Händlern hinweisen. Bei den Slawen, die den abgelegenen und auch in späterer Zeit kaum überbauten Stadtteil *Casalnuovo* bewohnten, muss es sich dagegen um eine vergleichsweise arme Bevölkerungsschicht gehandelt haben. Die verschiedenen Bevölkerungsgruppen kamen nicht gleichzeitig: Armenier und Griechen in der Zeit der byzantinischen Herrschaft, die Lombarden möglicherweise in normannischer Zeit, die Slawen des *Casalnuovo* dagegen erst ab dem frühen 14. Jahrhundert. Ob sie bestimmte kulturelle Eigenheiten bewahrten, lässt sich kaum feststellen. Viel entscheidender ist etwas anderes, nämlich dass die verschiedenen historischen Epochen jeweils die Gesellschaft insgesamt in bestimmter Weise verändert haben: So erscheint evident, dass sich das langobardische Recht in der Zeit zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert in der *Terra di Bari* einbürgerte und von da an jahrhundertlang Eheschließungen und Erbangelegenheiten regelte. Gerade das Rechtssystem erweist sich bei näherer Betrachtung als in charakteristischer Weise stratifiziert. Es wäre seltsam, wenn in der byzantinischen Periode das Römische Recht, zumindest dem Anspruch nach, nicht Gültigkeit gehabt hätte. Ab dem 10. Jahrhundert gibt es aber auch eine ständig wachsende Zahl von Urkunden, die private Rechtsgeschäfte dokumentieren wie Haus- und Grundstücksverkäufe, Heiratsverträge, Stiftungen oder testamentarische Verfügungen.⁴⁸ Abgefasst sind diese Dokumente, auch in byzantinischer Zeit, in lateinischer Sprache, in der so genannten *Bari Type* der beneventanischen Schrift, von Notaren, die damals noch zumeist Kleriker waren.⁴⁹ Aus unserer Sicht scheint dies auf eine hybride kulturelle Verfasstheit hinzudeuten, die aber vielleicht so gar nicht wahrgenommen wurde. Ob sich ein Widerspruch daraus konstruieren lässt, wenn in einem Dokument der Langobardenfürst Liutprand (712–744) als *gloriosissimus hac dulcis bone memoria dominus* bezeichnet wird, ein anderes mit *septimo anno regnante domino Michaili imperatore nostro* datiert ist, scheint fraglich.⁵⁰ Schließlich handelt es sich in beiden Fällen nur um einen Anruf der Autoritäten, von denen die Rechtsordnung ausging. Interessanter erscheint in diesem Fall, nach der Funktion der *iudices* zu fragen, die ganz eindeutig im sozialen Leben der Städte eine herausragende Stellung innehatten (Abb. 9). Deren Aufgabe bestand nämlich nicht primär in der Rechtsprechung.

30–37, erwähnt nur den Turm einer vom Grafen Gian Carlo Tramontano 1514 angelegten neuen Stadtbefestigung; ‚Lombardi‘ kann auch ganz allgemein Norditaliener bezeichnen, vgl. *Houben*, *Possibilità e limiti* (wie Anm. 1), 219.

48 Ich beziehe mich auf die 19 Bände des Codice Diplomatico Barese (vgl. Anm. 35) und die anschließenden 15 Bände des Codice Diplomatico Pugliese, Bari, Trani 1897–1994, sowie die von *Fortunato*, *Badie, Feudi e Baroni* (wie Anm. 42) gesammelten Dokumente aus Matera, Potenza und der Gegend um Venosa.

49 *Elias Avery Loew*, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*. Oxford 1914; *Pasquale Cordasco*, *Giudici e notai in Terra di Bari fra età sveva e angioina*, in: *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina. Atti del convegno di studi*, Bitonto, 11.–13.12.1987. Bitonto 1989, 79–104.

50 *Nitti di Vito*, *Codice* (wie Anm. 35), Nr. 6/Nr. 29; vgl. *Amati Canta*, *Meffium* (wie Anm. 36), 57.

Sie waren zum einen die leitenden Figuren der städtischen Verwaltung und somit auch Ansprechpartner des Souveräns, zum anderen war ihre Gegenwart notwendig, um einem privaten Vertrag Gültigkeit zu verleihen.⁵¹ Als *iudices* werden bereits die Berater der langobardischen Herrscher bezeichnet.⁵² In byzantinischer Zeit findet sich die Bezeichnung *imperialis critis* (von griechisch *κριτης*), die auf die Funktion in der Reichsadministration hinweist, später in staufischer und angevinischer Zeit abgewandelt zu *imperialis* und schließlich *regalis iudex*. Noch um die Mitte des 13. Jahrhunderts finden sich aber unter den *iudices* kleinerer Orte noch zahlreiche



Abb. 9: Matera, Kathedrale, Kapitell; Iudices (?) – die Kapitelle im ersten Joch und das Jüngste Gericht über dem Eingang scheinen auf eine Gerichtssituation hinzuweisen (Foto: D. Heißenbüttel)

Analphabeten.⁵³ Auch wenn diese in einer Quelle als *iudices ydiotae* abqualifiziert werden: Der Befund lässt sich nur schwer erklären, wenn man die Institution des Rechtssystems erst mit seiner Kodifikation unter Roger II. und Friedrich II. gleichsetzt.⁵⁴ Vielmehr handelt es sich lediglich um eine Verschriftlichung und Vereinheitlichung des Rechts auf der Basis bestehender Regelungen. Dies bestätigt auch die Assise *De nova militia* Rogers II., die Richter und Notare mit Adligen vergleicht und das bestehende lokale Recht ausdrücklich anerkennt.⁵⁵ Dass bei der Abfassung von Verträgen *iudices* anwesend sein mussten, die aber nicht immer schreibkundig waren, lässt sich leicht erklären, wenn man von einer früheren mündlichen Praxis der Vereinbarung vor Zeugen ausgeht, von der erst in späterer Zeit, nämlich seit dem

10. Jahrhundert, eine Niederschrift angefertigt wurde. Auch das Rechtssystem erweist sich in dieser Perspektive als geschichtet, wobei sich die Schichten vom Römischen Recht Justinians über das langobardische Recht bis zu den Konstitutionen von Melfi durchaus bestimmten Herrschern und damit auch unterschiedlichen Kulturen zuweisen

51 Cordasco, *Giudici e notai* (wie Anm. 49), 88–90; vgl. auch: *Hubert Houben*, *Roger II. Von Sizilien. Herrscher zwischen Orient und Okzident*, Darmstadt 1997, 151.

52 *Amati Canta*, *Meffium* (wie Anm. 36), 38.

53 Cordasco, *Giudici e notai* (wie Anm. 49), 90f.

54 Carmelo E. Tavilla, *L'uomo di legge*, in: Giosuè Musca (Hrsg.), *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle nonde giornate normanno-sveve*, Bari, 17.–20.10.1989. Bari 1991, 359–394, hier 378.

55 Cordasco, *Giudici e notai* (wie Anm. 49), 82.

lassen. Freilich behielten diese Regelungen weit über die Zeit der Langobarden, Byzantiner, Normannen und Staufer hinaus allgemeine Gültigkeit.

Ebenso gibt es aus jeder Epoche Hinterlassenschaften, die zum Teil bis heute mit den jeweiligen Herrschern in Verbindung gebracht werden, etwa der ‚Normannendom‘ von Aversa⁵⁶ oder die ‚staufischen Kastelle‘ Friedrichs II. Bauten wie diese wurden aber auch in späteren Epochen weiter genutzt und verändert. Zudem erweist es sich in den meisten Fällen als problematisch, sie einem spezifischen ‚normannischen‘ oder ‚staufischen‘ Stil zuzuweisen: Bau- und Kunstdenkmale zeugen im allgemeinen eher von einem weiten Rahmen der kulturellen Orientierungen, der in Süditalien über den Bereich des römisch-katholischen Abendlandes hinausreicht, aber auch lokale Traditionen berücksichtigt. Darin einen Eklektizismus, ein Durcheinander verschiedener Kulturen und Stile zu erblicken, entspricht nur unserer heutigen Perspektive: Die Orientierung an Bauformen und bildlichen Darstellungen des gesamten Mittelmeerraums erklärt sich ganz einfach mit der geographischen Position und Geschichte Apuliens und der angrenzenden Provinzen.

Beträchtliche kulturelle Unterschiede gab es hingegen zwischen Ober- und Unterschicht sowie zwischen verschiedenen Gruppen der Gesellschaft. Während der Erfahrungshorizont der einfachen Bevölkerung in aller Regel über die unmittelbare Umgebung wohl nicht hinausreichte, stammten adlige Familien und Bischöfe zum Teil aus weit entfernten Regionen.⁵⁷ Für Ordensritter war es geradezu kennzeichnend, dass sie weit gereist waren. Aber auch Kaufleute konnten über weite geographische Erfahrungen verfügen, wie bereits aus der Tatsache abzulesen ist, dass Apulien die Kreuzfahrerstaaten mit Getreide belieferte.⁵⁸

Von verschiedenen Kulturen lässt sich auch im Hinblick auf die Bildung sprechen: Gerade im Mittelalter definiert sich die soziale Stellung nicht zuletzt durch den Gebrauch der Schrift. Von der *Heiligen Schrift* leiten sich alle weiteren Funktionen des kirchlichen Auftrags ab. Bildung war zunächst Angelegenheit des Mönchtums, und viele Bischöfe bezogen ihre Qualifikation ebenfalls aus einer klösterlichen Laufbahn,

56 *Günter Urban*, Der Normannendom von Aversa, in: Kai Kappel/Dorothee Kemper/Alexander Knaak (Hrsg.), Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen. München/Berlin 1996, 94–105.

57 *Joanna Drell*, The Aristocratic Family, in: Graham A. Loud/Alex Metcalfe (Hrsg.), The Society of Norman Italy. Leiden/Boston/Köln 2002, 97–113; *Norbert Kamp*, Soziale Herkunft und geistlicher Bildungsweg der unteritalienischen Bischöfe in normannisch-staufischer Zeit, in: Le istituzioni ecclesiastiche della ‚Societas christianorum‘ dei secoli XI e XII: diocesi, pievi e parrocchie. Ricerche e problemi. Atti della VI settimana internazionale di studi medioevali, Milano, 1.–7.9.1974. Mailand 1977, 89–116.

58 *Geneviève Bresc-Bautier*, Les possessions des églises de Terre-Sainte en Italie du sud (Pouille, Calabre, Sicilie) in: Roberto il Guiscardo e il suo tempo. Atti delle prime giornate normanno-sveve, Bari, Centro di Studi Normanno-Svevi, 28.–29.5.1973. (Fonti e Studi del Corpus membranarum italicarum, Bd. 11.) Rom 1975, 13–34.

wenn nicht einem Studium.⁵⁹ Als *vir literatissimus* bezeichnet Ughelli den Dominikaner Laurentius, der von 1267 bis 1276 Erzbischof von Acerenza/Matera war.⁶⁰ Von Theopista, der Priorin des Benediktinerinnenkonvents SS. Lucia ed Agata, sagt eine Quelle, sie wäre *licterarum scientia eleganter imbuta*.⁶¹ Aber auch in der weltlichen Oberschicht der Städte spielten Schriftkundige eine herausragende Rolle. Seit 1224 gab es in Neapel eine erste nicht-kirchliche Universität. Poetische Werke wie der *Planctus Italiae* des in Venosa tätigen, vielleicht aus Matera stammenden Richters Eustachius – eine nur fragmentarisch erhaltene Versdichtung über einen von Potenza ausgehenden Aufstand gegen Karl I. von Anjou – zeugen von einer hohen Bildung jenseits der Kirche, die freilich die älteren Institutionen der klösterlichen Bildung nicht ablöst: *ngi [sic!] sono molti frati maestri studenti et bacillieri per esserci il studio ordinario di logica, filosofia et theologia*, schreibt der Chronist Verricelli 1595/96 über das Studium am Franziskanerkonvent Materas.⁶²

Was aber als Ereignisgeschichte in den Quellen Erwähnung findet, ist nur, was die geistliche und weltliche Oberschicht interessiert. Unterhalb davon, jenseits der Monumente der Hoch- und Schriftkultur, gibt es einen weiten Bereich sozialer Praktiken, der in den Schriftquellen allenfalls am Rande auftaucht. Ernesto de Martino hat in den fünfziger Jahren magische Handlungen wie das Tragen von Amuletten und den *Tarantismo* untersucht.⁶³ In der *civiltà rupestre*, wie Cosimo Damiano Fonseca den Bereich der Höhlensiedlungen der apulischen Murgia genannt hat, treten Lebensverhältnisse zutage, die mit denen der geistlichen und weltlichen Oberschicht nur wenig gemein haben.⁶⁴ Ihre Dauerhaftigkeit erklärt sich aus der Redundanz mündlicher Kultur, die ein lineares Fortschreiten der Zeit nicht kennt, sondern nur die Wiederholung der gleich bleibenden Anlässe im Jahresrhythmus.⁶⁵ Die Osterprozessionen zu verschiedenen Wallfahrtskapellen, die Michaelsfeste im Mai und September, die zugleich Zäsuren im landwirtschaftlichen Jahreszyklus bezeichnen, der Kult der *Santi Medici*, die Segnung

59 Vgl. dazu *Kamp*, Soziale Herkunft (wie Anm. 57).

60 *Ferdinando Ughelli*, Italia Sacra. 10 Bde. Venedig 1717–1722. Bd. 7. Venedig 1721, 43.

61 *Pietro De Leo*, L'esperienza monastica benedettina femminile in Puglia nel Medioevo. Aspetti e problemi, in: Cosimo Damiano Fonseca (Hrsg.), L'esperienza monastica benedettina e la Puglia. Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto, Bari, Noci, Lecce, Picciano, 6.–10.10. 1980, Bd. 1. Galatina 1983, 283–324.

62 *Hans Martin Schaller*, Die staufische Hofkapelle im Königreich Sizilien, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 11, 1954, 462–505; *Verricelli*, Cronica (wie Anm. 36), 84.

63 *Ernesto De Martino*, Katholizismus, Magie, Aufklärung. Religionswissenschaftliche Studie am Beispiel Süd-Italiens. München 1982 (Original: Sud e magia, Mailand 1959).

64 Erstmals in: *Cosimo Damiano Fonseca*, La Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (a proposito di due mostre milanesi), in: Rassegna Pugliese 2, 1967, 132–144; *ders.*: Civiltà rupestre in terra Ionica. Mailand/Rom 1970. Überblick über die weitere Literatur zum Thema in *Heißenbüttel*, Die Frage des Byzantinischen (wie Anm. 16), 32, Anm. 4.

65 *Walter J. Ong*, Orality and Literacy. London/New York 1982; *Paul Zumthor*, La Lettre et la Voix. Paris 1987.

der Tiere am Tag des Hl. Antonius, die *Candelora* (die Verteilung gesegneter Kerzen am Tag der Darstellung im Tempel, dem 2. Februar): Solche rituellen Abläufe bildeten den Kitt, der die unterschiedlichen Welten der mündlichen und schriftlichen Kultur zusammenhielt, und strukturierten die Wahrnehmung in einer Welt, in der alle Bereiche des Lebens von Religiosität bestimmt waren.⁶⁶

Wenn lokale Eliten offenbar ziemlich unbeschadet die zahlreichen Wechsel der Herrschaft überstanden – von Langobarden zu Sarazenen, Byzantinern, Normannen und Staufern bis hin zu den Anjou und Aragon –, wenn sich Armenier und Griechen, Slawen und Lombarden, ohne dass über Probleme etwas bekannt wird, in die Gesellschaft eingliedern konnten, so zeigt sich die Grenze der Toleranz am ehesten auf dem Gebiet der Religion. Freilich handelt es sich hier nicht um eine Intoleranz seitens der lokalen Bevölkerung, sondern eher um eine Frage der großen Politik. In Apulien und angrenzenden Regionen lebten Lateiner und Griechen, Mönche der Ost- und Westkirche in byzantinischer und normannischer Zeit ohne Probleme nebeneinander, manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit, wie Giovanni Lunardi feststellt.⁶⁷ Dagegen gab es zwischen dem ‚alten‘ und ‚neuen‘ Rom Dissens, und sowohl der Papst als auch der Patriarch von Konstantinopel nutzten wiederholt Apulien als Bühne, um sich ihre abweichenden Meinungen mitzuteilen. So nahm das, was später als großes oder auch morgenländisches Schisma in Erinnerung bleiben sollte, seinen Ausgang in einem Brief, den Leon, der griechische Erzbischof von Ochrid, sehr wahrscheinlich in Abstimmung mit dem Patriarchen Michael Kerularius, an Johannes, den lateinischen Bischof von Trani sandte. Leon und Michael betrachteten Johannes als ihren potentiellen Verbündeten, nachdem Papst Leo IX. diesem 1053 die Diözese von Siponto entzogen und Benevent unterstellt hatte.⁶⁸ Hinter dem Zwist um unterschiedliche Gebräuche, die zu Grundsatzfragen hochstilisiert wurden – wie die Frage des gesäuerten oder ungesäuerten Brots und ob Priester Bärte tragen sollten oder nicht – steckten handfeste Rangstreitigkeiten: Dem römischen Beharren auf den Primat des Papsttums stand die synodale Auffassung der Ostkirche gegenüber. Da sich dieses Thema nicht direkt verhandeln ließ, suchten beide Seiten nach Beweisen für die Unrechtmäßigkeit der Position der anderen. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204 war das Porzellan vollends zerschlagen: Für die Griechen hatten sich die Lateiner entlarvt. Das Papsttum sah indes keinen Grund, auf die *errores Graecorum* länger Rücksicht zu

66 Antonio und Davide Giampietro, Solennità liturgiche e pietà popolare nel materano, in: Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera 14, 1993, 129–144.

67 Giovanni Lunardi, L'ideale monastico e l'organizzazione interna dei monasteri, in: Cosimo Damiano Fonseca (Hrsg.), L'esperienza monastica benedettina e la Puglia. Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto, Bari, Noci, Lecce, Picciano, 6.–10.10. 1980. Bd. 1. Galatina 1983, 137–168.

68 Axel Bayer, Spaltung der Christenheit. Das sogenannte Morgenländische Schisma von 1054. Köln/Weimar/Wien 2002, 64–68.

nehmen und forderte nur noch deren *reductio* unter die Gewalt der römischen Kirche.⁶⁹

In diesen Kontext situiert sich das Fresko eines Jüngsten Gerichts in der Kathedrale von Matera, das 1983 bei der Restaurierung eines barocken Tafelbilds zum Vorschein gekommen ist. Erhalten ist ein 3,60 x 2,58m großes Fragment der am Eingang der Kathedrale an der rechten Seitenschiffswand angeordneten Gerichtsszene, das stilistisch sowie in vielen Details der Gerichtsdarstellung des Rainaldus von Tarent in S. Maria del Casale bei Brindisi entspricht. Die Bildschöpfung in Brindisi betont die Verurteilung der Erzhäretiker Nestor, Arius und Sabellius, möglicherweise im Zusammenhang mit dem Prozess gegen die Templer, der um 1310, unmittelbar nach der Weihe der Kirche in S. Maria del Casale, stattfand.⁷⁰ Das Fragment in Matera setzt andere Akzente: Zum einen findet sich hier – aber auch in Brindisi, nur dass dort eine entsprechende Inschrift fehlt – eine der ersten bekannten Darstellungen des Purgatoriums. In Apulien, im griechischen Konvent S. Nicola di Casole, bei Verhandlungen über eine Wiedervereinigung der West- und Ostkirche, hatte ein Franziskaner 1231 die Griechen erstmals über diese neue, westliche Idee unterrichtet. Der Patriarch Germanus II. ließ es sich nicht nehmen, darauf mit einer Abhandlung zu antworten, woraufhin sich Papst Innozenz IV. 1254 veranlasst sah, die Griechen in einem Brief zur Übernahme des Dogmas aufzufordern, welches er hier zum ersten Mal formuliert.⁷¹ Des Weiteren zeigt das Materaner Fragment neben zwei unbekleideten Figuren, die für *mala lingua* und *falsa mensura* stehen, drei Paare, die von kleinen Teufeln in die Hölle gezogen und gestoßen werden: jeweils einen Kleriker mit einer nackten Frau (Abb. 10, Tafel V 4). Im ersten Fall links unten trägt der Mann eine Tonsur und ist ebenfalls unbekleidet. Darüber steht *p[re]sb[ite]r* und *p[re]sb[ite]ra*. Die Frage der Priesterehe war bereits 1054 Gegenstand der Auseinandersetzungen gewesen: Während die Lateiner im Prinzip seit dem 4. Jahrhundert und mit Nachdruck seit der Zeit der Kirchenreform von Subdiakonen und allen höheren Klerikern das Zölibat forderten, war es in der Ostkirche erlaubt, eine Ehe, die bereits vor der Priesterweihe geschlossen war, weiterzuführen. Auf einer Synode in Melfi im Jahr 1284 behandelte der Kardinal Gerardus das Problem, dass in der Region, wo griechische und lateinische Gemeinden nebeneinander existierten, lateinische Kleriker vor der Weihe zur griechischen Observanz wechselten, um ihre Ehe weiterzuführen

69 Die *reductio Graecorum* unter die römische Hoheit war eines der wichtigsten Ziele des zweiten Konzils von Lyon 1274; zuvor hatte Thomas von Aquin 1263 eine Abhandlung mit dem Titel *Contra errores Graecorum* verfasst. Antonino Franchi, I problema orientale al Concilio di Lione II (1274) e le interferenze del Regno di Sicilia, in: *Ho Theologos*. Quadrimestrale della Facoltà Teologica di Sicilia S. Giovanni Evangelista. Cultura cristiana di Sicilia 2, 1975, Nr. 5, 15–110; Ansgar Frenken, Wege zur Überwindung der Kirchenspaltung in: Peter Bruns/Georg Gresser (Hrsg.), *Vom Schisma zu den Kreuzzügen 1054–1204*. Paderborn/München/Wien/Zürich 2005, 67–104.

70 Maria Stella Calò Mariani, La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi. Fasano di Puglia 1967, 22, 56.

71 Auch Thomas von Aquin behandelt 1263 die Frage. Jacques Le Goff, Die Geburt des Fegefeuers. Stuttgart 1984, 340–349.



Abb. 10: Matera, Kathedrale, Jüngstes Gericht (Detail); links unten Presbyter und Presbytra, rechts oben ein Dominikaner, darunter ein Franziskaner (Foto: D. Heißenbüttel)

zu können. Wie Peter Herde zeigen konnte, hatte sich die Angelegenheit, den Verfügungen des Kardinals zum Trotz, auch im 16. Jahrhundert noch nicht erledigt.⁷² Die beiden weiteren Paare bestehen jeweils aus einem Franziskaner- und einem Dominikanermönch mit seiner Frau, wie aus der Ordenskleidung hervorgeht. Weiter rechts finden sich in der Gruppe der Sünder, die in die Hölle gestoßen werden, neben einem Bischof und einem König wiederum ein Franziskaner und ein Dominikaner. Bemerkenswert scheint dies insofern, als die Bettelorden zu dieser Zeit in Matera das religiöse Leben bestimmten. Laurentius, der erste Erzbischof angevinischer Zeit, war Dominikaner gewesen. Die Dominikanerkirche an der *Piazza Vittorio Veneto* rezipiert in verkleinertem Maßstab die Fassade der Kathedrale. Zur Zeit, als das Gerichtsbild entstand, also um 1310, amtierte mit Sicherheit wieder ein Dominikaner, vielleicht der 1306 eingesetzte Landolphus, wahrscheinlich aber sein Nachfolger Robertus, der von 1308 bis

⁷² *Peter Herde*, *The Papacy and the Greek Church in Southern Italy*, in: Loud/ Metcalfe (wie Anm. 14), 213–251, hier 237–239.

1334 im Amt blieb und zugleich Beichtvater Philipps I. von Tarent war.⁷³ Ungefähr zu dieser Zeit – zwischen dem späten 13. Jahrhundert und der Mitte des 14. Jahrhunderts – muss auch die Franziskanerkirche unmittelbar vor dem wichtigsten Zugang zur *Civitas* von Matera entstanden sein: Zunächst entstand neben einer älteren Felsenkirche die so genannte *Cella campanaria*, dann ein Bau in den heutigen Dimensionen, der später barockisiert wurde.⁷⁴ Wenn also in dem Jüngsten Gericht auch Franziskaner und Dominikaner unter den Sündern zu finden sind, so handelt es sich nicht um eine wohlfeile Kritik an Anderen: Der von Bettelmönchen dominierte Klerus schließt sich selbst in die Mahnungen mit ein.

Dieser scheinbaren Selbstkritik nach traditionellen Mustern war aber – nicht unbedingt in Matera, aber doch im Königreich Sizilien – eine Periode der Intoleranz vorangegangen, die von der römischen Kirche und dem verbündeten Herrscherhaus der Anjou ausging und 1300 in der Ausrottung der Sarazenen von Lucera gipfelte.⁷⁵ Gerade den Dominikanern kam in der Inquisition, die sich auch gegen politische Gegner richtete, sowie im Kampf gegen die *heresia Graecorum* eine zentrale Rolle zu.⁷⁶ Die Darstellung von Dominikanern unter den Verdammten spielt jedoch gerade nicht auf dieses Konfliktpotential an, sondern versteht sich als wohlfeile Geste einer *Captatio benevolentiae*, die aktuelle Konflikte eher verdeckt, indem sie die Schuldfähigkeit der Kleriker in eine zeitlose, von der Tradition abgedeckte Dimension zurückführt.⁷⁷

73 Ughelli, *Italia Sacra* (wie Anm. 60), 44f.

74 Vgl. Matera, Piazza S. Francesco d'Assisi. Origine ed evoluzione di uno spazio urbano. Mostra, Matera, 1986. Matera 1986, 215.

75 Pietro Egidi, La colonia saracena di Lucera e la sua distruzione, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXVI, 1911, 597–694; XXVII, 1912, 71–89; XXVIII, 1913, 115–144; XXIX, 1914, 132–171.

76 „L'inquisizione, voluta dai papi e favorita da Carlo I d'Angiò, divenne talmente caratteristica dell'Ordine domenicano (i francescani erano solo una minoranza), da rappresentare il principale argomento della documentazione che ci è pervenuta; (...) l'inquisizione non colpiva soltanto gli eretici veri e propri, come richiedeva lo spirito dell'Ordine, ma anche (ed erano numerosi) gli eretici politici (vale a dire i ghibellini)“, *Gerardo Cioffari, Michele Miele*, *Storia dei Domenicani nell'Italia meridionale*, Bd. 1, Neapel, Bari 1993, 21; vgl. ebd., S.69–72; vgl. *Franchi* (wie Anm. 69); *Heißenbüttel*, *Italienische Malerei* (wie Anm. 7), 59.

77 So finden sich Kleriker in Torcello und in S. Angelo in Formis sowohl unter den Erwählten, als auch unter den Verstoßenen, gemäß der Textvorlage Ephraem des Syrers: „Trennen werden sich die Bischöfe von den Bischöfen, die Diakone von den Diakonen (...)“, zit. nach: *Desanka Milošević*, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963; vgl. auch: *Beat Brenk*, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966.

‚Lateinisch-griechische‘ Begegnungen in Apulien.

Zur Kunstpraxis der Mendikanten im Kontaktbereich zum orthodoxen Christentum

Margit Mersch & Ulrike Ritzerfeld

Orthodoxe Kirchen und Mendikanten in Apulien

Am 25. März 1385 bestätigte Papst Urban VI. Gründung und Bau der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina im südlichen Apulien. Diese sei von dem lokalen Feudalherren Raimondo del Balzo Orsini errichtet worden, da *in qua quidem Terra homines Graeci et Latini Christiani cohabitant, divina officia dumtaxat in Graeca lingua, quam Latini minime intelligunt, celebrantur*,¹ weil also in dieser Gegend griechische und lateinische Christen zusammen lebten, die Liturgie jedoch allein in Griechisch gefeiert werde, was die lateinischen Christen nicht verstünden. Deshalb sollten die Franziskanerbrüder in S. Caterina für letztere, für *ipsos Latinos*, die Hl. Messe in lateinischer Sprache, *in lingua Latina*, zelebrieren. Der Text stellt den griechischsprachigen Einwohnern der Region die des Griechischen nicht mächtige Bevölkerungsgruppe der *Latini* gegenüber. Die jeweils angegebene Sprache impliziert vermutlich zugleich den jeweiligen Kirchenritus. Deutlich wird in den Unterscheidungen von Lateinern und Griechen die Abgrenzung von religiösen und sprachlichen Traditionen – der ‚griechischen‘ Kultur wird eine ‚lateinische‘ gegenübergestellt.² Der zitierte Urkundentext und das Bauprojekt von S. Caterina sind als Reaktion der römisch-katholischen Kirche auf das religiöse Nebeneinander von Gläubigen der Ostkirchen und der römischen Kirche im spätmittelalterlichen Apulien gewertet worden und sollen das gezielte Vorgehen im „Krieg“³ gegen den griechischen Ritus belegen, bei dem den Mendikanten eine aus-

1 *Michele Montinari*, Galatina antica. L’Ospedale di Santa Caterina. Galatina 1941, ND o. O. 1988, IV–VI, Documento 9 u. 10. Der Papst stellte zum selben Datum zwei Bullen mit sehr ähnlichem Wortlaut aus, eine für den franziskanischen Provinzialminister und eine für Raimondo del Balzo Orsini.

2 Vgl. dazu *Mario D’Elia*, Vicende storiche del bilinguismo greco-romanzo, in: Luigi Orlando (Hrsg.), *Grecia Salentina. Arte, cultura e territorio*. Galatina 1996, 13–30, bes. 14–18.

3 Diesen Ausdruck gebraucht *Cosimo De Giorgi*, *La provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*. 2 Bde. (Biblioteca di cultura pugliese, Bd. 8.) Lecce 1882, ND Galatina 1975, Bd. 2, 414. *Valentina Visicchio/Enrico Spedicato/Elisabetta De Giorgi* (Hrsg.), *Iscrizioni latine del Salento*. Trepuzzi,

schlaggebende Funktion zugewiesen wird.⁴ Tatsächlich sahen sich die orthodoxen Gemeinden Süditaliens vom Vierten Lateranischen Konzil an, als Konditionen für das Miteinander der Kirchen festgelegt wurden, zunehmendem Druck ausgesetzt.⁵ War der seit der normannischen Eroberung sukzessive wachsende römisch-katholische Einfluss zunächst mithilfe der Benediktiner ausgeübt worden,⁶ so wirkte die römische Kirche zur Zeit der Anjou mit Hilfe der Bettelorden. Besondere Bedeutung für Apulien gewannen die Franziskaner, welche das religiöse Leben vom 13. Jahrhundert an maßgeblich mitgestalteten.⁷ Bereits der Ordensgründer soll laut Thomas von Celano und diverser regionaler Legenden mehrfach in der Region verweilt haben.⁸ Die Verbreitung der Minderbrüder im Süden begann bald nach der Konsolidierung der ersten Niederlassungen in Mittel- und Norditalien. In den größeren Städten Apuliens wie Bari, Brindisi, Taranto, Matera und in einigen Zentren der Peripherie wie Nardò und wohl auch Oria, Ostuni und Alessano wurden im Laufe des 13. Jahrhunderts Konvente gegründet. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts häufen sich die Quellennachrichten über bestehende und neu gestiftete Niederlassungen der Franziskaner.⁹ Einen weiteren Wachstumsschub ver-

Squinzano, Cavallino, Galatina. Galatina 2004, 164, sprechen von dem S. Caterina vom Papst zugewiesenen ‚compito di ‚latinizzare‘ il Salento, in quanto la curia romana aveva interesse a far prevalere la lingua latina come segno tangibile della sua autorità, in opposizione al rito greco-bizantino, diffuso allora, insieme alla lingua greca, su buona parte del Salento.“

- 4 Von einem religiös-politischen Programm der Santa Sede mit Hilfe der Franziskaner spricht z. B. *Maria Stella Calò Mariani*, Note sulla pittura salentina del Quattrocento, in: *Archivio Storico Pugliese* 32, 1979, 139–164, bes. 140.
- 5 *Peter Herde*, Il papato e la chiesa greca nell'Italia meridionale dall'XI al XIII secolo, in: *La chiesa greca in Italia dall'VII al XVI secolo. Atti del convegno storico interecclesiale*, Bari, 30.4.–4.5.1969. 3 Bde. Padua 1972–73. Bd. 1. Padua 1973, 223–232.
- 6 *Hubert Houben*, I benedettini e la latinizzazione della Terra d'Otranto, in: *Tra Roma e Palermo. Aspetti e momenti del Mezzogiorno medioevale*. Galatina 1989, 159–176.
- 7 Noch immer basieren die meisten Darstellungen zur Geschichte der Franziskaner im Salento auf der Arbeit von *Primaldo Coco*, *I Francescani nel Salento*. Bd. 1: *Dalle origini sino al 1517*. Lecce 1921. Seine Angaben, die sich u. a. auch auf legendäre Überlieferungen stützen, sind im Einzelnen jeweils anhand jüngerer Regionalstudien zu überprüfen und ergänzen; siehe etwa korrigierend zu Lecce: *Hubert Houben*, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa*, in: *Benedetto Vetere* (Hrsg.), *Storia di Lecce. Dai bizantini agli aragonesi*. (Storia di Lecce, Bd. 1.) Rom/Bari 1993, 395–417, hier 411. Aktuelle, kritische Denkanstöße zu den Anfängen der Franziskaner in Apulien sind zu finden bei *Giovanni Vitolo*, *Ordini mendicanti e dinamiche politico-sociali nel Mezzogiorno angio-nino-aragoneso*, in: *Rassegna storica salernitana* 30, 1998, 67–101. Kritisch zu rezipieren sind: *Genaro Bove*, *Il francescanesimo in Puglia*. Città di Castello 1987; *Stefano Adiuto Putignani*, *Il francescanesimo salentino. Le origini*. Bari 1970.
- 8 Thomas de Celano, *Vita secunda S. Francisci*. *Ed. Collegium s. Bonaventurae*, in: *Legendae S. Francisci Assisiensis, saeculis XIII et XIV conscriptae*, *Analecta Franciscana* 10, 1926/1941, 129–268, hier Cap. 38, 171f. Zu den Legenden vgl. *Domenico Bacci*, *San Francesco d'Assisi nelle leggende pugliesi*. Brindisi 1925.
- 9 Luigi Pellegrini ist der Auffassung, dass die Franziskaner noch zu Beginn der 1230er Jahre nicht südlich einer Linie auf der Höhe von Salerno-Bari gesiedelt hätten; *Luigi Pellegrini*, *Insediamenti*

zeichnete der Orden im 15. Jahrhundert, als u. a. unter dem Anstoß der Observanzbewegung im gesamten Süden neue Konvente in den kleineren Städten und ländlichen Regionen gegründet wurden.¹⁰ Die Hauptaufgabe der Konvente bestand in der Sicherstellung der lateinischen Seelsorge und in der Bereitstellung von Begräbnis- und Memorialleistungen für die Oberschichten. Von Bischöfen und Päpsten wurden die Minoriten Apuliens aber ebenfalls mit inquisitorischen Aufgaben betraut, die sich zunächst auf Juden, dualistische Häretiker und die so genannten schismatischen Christen der Ostkirchen bezogen und im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert mit der Verfolgung von Fratizellen zu einem großen Teil auch die eigenen Reihen betrafen.¹¹ Einigen Quellen zufolge zeigten die apulischen Franziskaner jedoch ein besonders ausgeprägtes Interesse an der Kontrastierung der Ostkirchen. Beispielsweise berief sich der Konvent der Minderbrüder von Oria auf den Hl. Franziskus, der die Niederlassung gegründet haben soll, um der byzantinisch-griechischen Mehrheit vor Ort standzuhalten.¹² Der Widerstand musste sich in erster Linie gegen die in direkter Konkurrenz zu den Minoriteneinrichtungen stehenden orthodoxen Klöster als Zentren byzantinischer Tradition, als „ultimo baluardo della civiltà bizantina“¹³ richten,¹⁴ die ihrerseits auf die zunehmende Einflussnahme reagiert zu haben scheinen. Bereits Nikolaos (Nektarios) von Otranto (1155/60–1235), Iгуменос des orthodoxen Klosters S. Nicola di Casole, verfasste Schriften „gegen die Lateiner“.¹⁵ In seinen Syntagmata diskutiert er die strittigen

francescani nell'Italia del Duecento. Rom 1984; *ders.*, Territorio e città nell'organizzazione insediativa degli ordini mendicanti in Campania, in: *Rassegna storica salernitana* 5, 1986, 9–41.

10 *Vitolo*, Ordini mendicanti (wie Anm. 7), 75f.

11 *Felice Moretti*, Eretici ed eresie in Puglia in età sveva e angioina, in: *Felice Moretti* (Hrsg.), *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina. Atti del convegno di studi*, Bitonto, 11.–13.12.1987. Bitonto 1989, 105–122, hier 117–119; *Slavko Slišković*, Inquisizioni e frati minori in Bosnia, *Frati minori e inquisizione. (Atti dei convegni della società internazionale di studi francescani e del centro interuniversitario di studi francescani, n. s., Bd. 16.)* Spoleto (Perugia) 2006, 383–408, hier 407; vgl. auch *John Moorman*, *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*. Oxford 1968, 302f., 424f.

12 *Bove*, *Francescanesimo* (wie Anm. 7), 22. Freilich ist die Überlieferung legendarisch. Belegt ist aber päpstliches Interesse an einer solchen Rolle der Franziskaner. So verbriefte Urban V. 1363 dem Provinzial der Minoriten von Kalabrien die Erlaubnis, drei neue Konvente zu gründen, um der Verbreitung von Fratizellen und der Resistenz des griechischen Ritus, der noch immer in vielen Gebieten der Region verwurzelt sei, zu begegnen; *Bullarium Franciscanum, Romanorum Pontificum*. Bd. 6. Ed. *Konrad Eubel/Giovanni Giacinto Sbaraglia*. Rom 1902, Nr. 886.

13 *Pasquale Corsi*, Presenza e influssi bizantini nella cultura pugliese medievale: lo *status quaestionis* e le nuove ipotesi di ricerca, in: *Silvio Fioriello* (Hrsg.), *Bitonto e la Puglia tra tardoantico e regno normanno. Atti del Convegno*, Bitonto, 15.–17.10.1998. (Il Grifo, Bd. 3.) Bari 1999, 257–264, bes. 263.

14 Vgl. dazu *Pasquale Corsi*, *Bisanzio e la Puglia: linee di ricerca per la storia del Mezzogiorno nel Medioevo*. Bari 1994, 75–110.

15 *Johannes Maria Hoeck/Raimund Josef Loenertz*, Nikolaos-Nektarios von Otranto, Abt von Casole. Beiträge zur Geschichte der ost-westlichen Beziehungen unter Innozenz III. und Friedrich II.

Punkte wie das *filioque*, die Azymen und die Priesterehe. Entsprechend sind Glaubensdispute zwischen Minoriten und griechischen Mönchen überliefert.¹⁶ Bekannt sind auch aus späterer Zeit Beschwerden über die Mendikanten, die „perseguitavano i Greci e costringevano a formarsi il sacramento di pane azimo, e non fermentato.“¹⁷

Die religiöse Praxis scheint jedoch nicht so sehr von krassen Gegensätzen geprägt gewesen zu sein, wie dies die Semantik der Urkunden und der teils offen parteinehmenden historiographischen Berichte nahe legen.¹⁸ Den vor der jeweiligen kirchenpolitischen Situation zu bewertenden offiziellen Auseinandersetzungen um Unterschiede in der Lehre und Anerkennung des Primats steht der *modus vivendi* im religiösen Leben Apuliens gegenüber. Die Komplexität der Situation wird gerade in der Person des Nikolaos von Otranto und der Geschichte seines Klosters sichtbar. Der Iguemenos war zwar einerseits in einem in byzantinischer Tradition wurzelnden Umfeld beheimatet und vertrat dieses mit seinen Schriften und bei Konzilien als Dolmetscher, bewegte sich jedoch vor allem in höfischen Zirkeln und trat in diplomatischen Missionen für Friedrich II. in Erscheinung. Bezeichnend sind seine Bemühungen, die Grundlagen seines Glaubens einer lateinischen Allgemeinheit zu erklären;¹⁹ er trat als Vermittler zwischen den Kulturwelten²⁰ auf. S. Nicola di Casole wiederum, reichstes Kloster Unteritaliens, „ponte fra Occidente e Oriente“²¹ und „più importante nucleo di concentrazione e irradiazione di opere in lingua greca nell'intero Occidente“²², unterstand bereits zur Zeit seiner Gründung jurisdiktionell dem lateinisch besetzten Erzbistum Otranto. Friedrich II. gliederte alle lateinischen und griechischen Kirchen und Klöster

(*Studia patristica et Byzantina*, Bd. 11.) Ettal 1965, 88–105, 180.

- 16 *Pietro Pompilio Rodotà*, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*. 3 Bde. Rom 1758–1763. Bd. 2: *Dei monaci basiliani*. Rom 1760, 118; *Grazio Gianfreda*, *Il monachismo italo-greco in Otranto*. Galatina 1977, 96–99.
- 17 Der Streit wurde nach Rom getragen und dort zur Zeit Martins V. (1417–1431) zugunsten der Griechen entschieden. *Antonio De Ferrariis*, *Del sito della Iapigia*. Epistola di Antonio Galateo diretta al Chiarissimo Gio. Battista Spinelli Conte di Cariati. Voltata dal latino all'idioma italiano da Vincenzo Dolce. Stamperia di Gaetano Rusconi. Neapel 1853, 84f.
- 18 Ein Beispiel für die öffentliche Parteinahme ist der aus dem griechischen Galatone stammende Humanist Antonio de Ferraris, der gerade das Vorgehen der Mendikanten als respektlos den lokalen Traditionen gegenüber beschreibt. Vgl. dazu die vorhergehende Anmerkung.
- 19 Vgl. dazu *André Jacob*, *Testimonianze bizantine nel Basso Salento*, in: Salvatore Palese (Hrsg.), *Il Basso Salento. Ricerche di storia sociale e religiosa*. Galatina 1982, 49–69, bes. 61f.
- 20 So bezeichnet von *Michael Chronz*, *Der Beitrag des Nikolaos von Otranto (Nektarios von Casole) zur Vermittlung zwischen den Kulturwelten des 13. Jahrhunderts*, in: Jan Aertsen (Hrsg.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert*. (*Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 27.) Berlin/New York 2000, 555–573.
- 21 *Cesare Daquino*, *Bizantini di Terra d'Otranto*. San Nicola di Casole. Lecce 2000, 5.
- 22 *Rosario Coluccia*, *Lingua e religione. Il ruolo della chiesa e l'affermazione del Volgare in Puglia*, in: Fabrizio Frasnèdi/Riccardo Tesi (Hrsg.), *Lingue, stili, traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*. Florenz o. J. (2004), 71–95, bes. 73; *Chronz*, *Beitrag* (wie Anm. 20), 557, Anm. 18.

der Region in den Sprengel des Erzbischofs ein.²³ Auch das Innenleben der orthodoxen und römisch-katholischen Klöster scheint sich nicht fundamental unterschieden zu haben. Bereits vor dem Eintreffen der Bettelorden ähnelte das klösterliche Leben der Benediktiner demjenigen der Basilianermönche.²⁴

Außerhalb der Klostermauern musste diese Tendenz noch stärker zu fühlen sein. Im 14. und 15. Jahrhundert gehörten zwar noch große Teile der apulischen Bevölkerung, vor allem in der Terra d'Otranto, den Ostkirchen an, die Gemeinden hatten sich jedoch beträchtlich von deren Traditionen entfernt. So sind auch in den liturgischen Codizes der Region Differenzen zu den östlichen Festkalendern zu bemerken.²⁵ Andererseits konnten sich die Gemeinden aber dennoch durch die Ablehnung des *filioque*, die Verwendung gesäuerten Brotes sowie die Priesterehe von der römischen Kirche unterscheiden.²⁶ Sie standen demnach im inhaltlichen wie geographischen Sinne zwischen den Kirchen.²⁷ Deutlich wird, dass sich der religiöse Alltag in Apulien nicht mit einer simplen Kategorie der Bipolarität beschreiben lässt, auch wenn dies die Urkunden häufig vorgaukeln. Dabei bleibt ebenfalls zu berücksichtigen, dass die religiöse Situation der Region extrem bunt und vielschichtig war und somit über eine Dichotomie von West- und Ostkirche hinausging. Zwar war die Bevölkerung durch die jahrhundertelange byzantinische Herrschaft über einen langen Zeitraum dem Einfluss der griechisch-orthodoxen Kirche unterworfen, vorhanden waren jedoch nicht nur unterschiedliche Zweige der orthodoxen Kirche, sondern ebenfalls zahlreiche jüdische Gemeinschaften, vereinzelte Muslime sowie Angehörige weiterer Glaubensrichtungen wie Bogumilen, Albigenser, Waldenser und Fratizellen.²⁸ Eine ähnliche Bandbreite gilt

23 Chronz, Beitrag (wie Anm. 20), 557.

24 Vgl. dazu *Dietrich Heißenbüttel*, Italienische Malerei vor Giotto. Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Matera, Laterza, Ginosa, Gravina. Diss. phil. Halle-Wittenberg 2000, 55. Online im Internet: URL:<http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/00/03H067/index.htm> (Stand 20.05.2007).

25 Vgl. dazu *Francesco Danieli*, Il rito greco a Galatone. S. Francesco d'Assisi in un codice bizantino del sec. XV. Galatina 2005, 99.

26 Vgl. dazu *Herde*, Il Papato (wie Anm. 5), 224, 235; *Zacharias Tsirpanlis*, Comunità e chiese greche in Terra d'Otranto, in: La chiesa greca in Italia dall'VII al XVI secolo. Atti del convegno storico interecclesiale, Bari, 30.4.–4.5.1969, 3 Bde. Padua 1972–1973, Bd. 2. Padua 1972, 845–877.

27 Bereits aus dem 12. Jahrhundert sind Mischformen überkommen, die beweisen, dass keineswegs eine strenge sprachliche Trennung die Regel war. Vgl. dazu *Christine Ungruh*, Das Bodenmosaik der Kathedrale von Otranto. Diss. phil. Göttingen 2009. Eine Annäherung zwischen römisch-katholischen und orthodoxen Gläubigen konnte durch die gemeinsame Nutzung von Kirchengebäuden sowie die Einsetzung eines Vorstehers für beide Gemeinden gefördert werden. In Galatone feierten im 15. Jahrhundert wohl aus Platzgründen beide Gemeinden ihre Gottesdienste in der Collegiata Assunta. Darüber hinaus wurde ein Mitglied des katholischen Klerus zum Protopapa ernannt, von da an blieb über einen langen Zeitraum hinweg das Amt des katholischen Arcipriesters mit dem des Protopapas in einer Person vereint. *Danieli*, Rito greco (wie Anm. 25), 24f.

28 Vgl. dazu *Moretti*, Eretici (wie Anm. 11).

auch für Herkunft und Sprachen der Bewohner. Die mehrfache Kolonisation durch Griechen, die Besetzung durch die Byzantiner, durch Normannen und im späten Mittelalter wiederum durch französische Fürsten, der Kontakt mit arabischen Eroberern sowie der intensive Handel mit dem Orient hatten in der Region die unterschiedlichsten Ethnien und Sprachen aufeinander treffen lassen. Zwar war auch im 14. Jahrhundert das Griechische im Süden Apuliens noch großflächig verbreitet, zu differenzieren ist jedoch, abgesehen von Sprachminoritäten und Relikten vergangener Zeiten, zum Beispiel aus dem Arabischen,²⁹ nicht nur zwischen Griechisch und Latein, sondern zwischen unterschiedlichen gesprochenen Dialekten und dem jeweiligen liturgischen Sprachgebrauch.³⁰ Heute noch zeugen Orts- wie Nachnamen und dialektale Ausdrücke von der Existenz verschiedener Sprachtraditionen, exemplarisch vertreten in dem in der Grecia Salentina gesprochenen „Griko“.³¹

Die Kunstlandschaft Apuliens

Der ethnischen, religiösen und linguistischen Vielfalt und den unterschiedlichen geographischen Gegebenheiten, politischen und religiösen Entwicklungen entsprechend zeichnet sich auch die Kunstlandschaft Apuliens durch Vielseitigkeit aus. Bereits im Hohen Mittelalter kamen mit Reisenden, Pilgern, den Kreuzfahrern und Orden wie den Templern und Johannitern Impulse aus dem nahen Osten ins Land. Als grundlegender Einschnitt wirkte jedoch der Herrschaftswechsel von den Byzantinern zu den Normannen, änderten sich doch in dem Gebiet, das seine wesentliche religiöse, linguistische und künstlerische Prägung unter byzantinischer Führung erhalten hatte, mit Ankunft des fremden Feudaladels und mit ihm der Benediktiner sowie später der Mendikanten grundsätzlich die Voraussetzungen für die Kunstentwicklung. Entsprechend wird vom Zeitpunkt der normannischen Eroberung an eine Spannung zwischen Orient und Okzident in der apulischen Gesellschaft konstatiert, als deren Ausdruck sich eine ‚byzantinische‘ und eine ‚westliche‘ Kunst gegenüberstehen sollen.³² Diese Etikettierung birgt die Gefahr, die unterschiedlichen Strömungen zu übersehen, die in der apulischen Kunst nur zu deutlich an den Tag treten. Ihr buntes Erscheinungsbild wird im Bereich der Architektur besonders deutlich. Während normannische Herrscher in Süditalien im 11. und 12. Jahrhundert unter anderem auf Architekturformen rekurrierten, die sie von arabischen Bauten Siziliens oder vom Kreuzzug kannten (wie etwa das Grabmal des

29 Vgl. auch die Ausführungen von Vito Bianchi in diesem Band.

30 *D'Elia*, *Vicende storiche* (wie Anm. 2), bes. 14f.

31 *Coluccia*, *Lingua e religione* (wie Anm. 22), 72. Zur Grecia Salentina vgl. *Mario Cazzato/Antonio Constantini*, *Grecia Salentina. Arte, cultura e territorio*. Hrsg. v. Luigi Orlando. Galatina 1996.

32 So beispielsweise Cosimo Damiano Fonseca im Vorwort zu: *Marina Falla Castelfranchi*, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*. Mailand 1991, 9–11, hier 11.

Bohemund in Canosa von ca. 1111),³³ brachten normannische Bischöfe, Äbte und Stifter ab der Mitte des 11. Jahrhunderts (etwa in Aversa, Venosa oder Mileto)³⁴ Umgangschöre aus französischen und englischen Landen oder den Grundriss von ,Cluny II' in die Kirchenarchitektur ein. Daneben aber entstanden traditionelle basilikale Bauten mit spätantiken und byzantinischen Anklängen wie die Kathedrale von Otranto³⁵ (vor 1163) und Kompositionen wie die Kathedrale von Gerace (Ende 11./Anf. 12. Jahrhundert),³⁶ die lokale byzantinische (Vierungskuppel) und lateinische Traditionen (frühchristl. Säulenbasilika nach dem Vorbild von Montecassino) mit dem Grundriss des Chores von Cluny verband. San Nicola in Bari (ca. 1105) wurde in seiner innovativen und charakteristischen Verbindung normannisch-nordeuropäischer, südeuropäisch-italienischer, spätantik-römischer sowie rheinischer (und eventuell auch islamischer) Architekturelemente zum einflussreichsten Architekturmodell des so genannten apulisch-romanischen Stils für zahlreiche eindrucksvolle Kathedralen und Kirchen in Süditalien.³⁷ So ist die in sich sehr variantenreiche apulische Romanik des 11. und 12. Jahrhunderts als Mischform zu beschreiben, in der sich Importe aus Nordwesteuropa und dem östlichen Mittelmeerraum mit lokalen süditalienisch-byzantinischen Traditionen verbinden.³⁸

Auch die Architektur der hoch- und spätmittelalterlichen griechisch-orthodoxen Kirchen Süditaliens ist geprägt von Mischformen und stand in Verbindung mit den Entwicklungen der lateinischen Sakralarchitektur. Die vornormannischen byzantinischen

33 Vgl. *Marina Falla Castelfranchi*, Il mausoleo di Boemondo a Canosa, in: Mario D'Onofrio (Hrsg.), *I normanni, popolo d'Europa 1030–1200*. Venedig 1994, 327–330.

34 Vgl. *Günter Urban*, Der Normannendom von Aversa: Untersuchungen zur Baustruktur, in: Kai Kappel (Hrsg.), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*. München 1996, 94–105; *Corrado Bozzoni*, *Saggi di architettura medievale*. La Trinità di Venosa. (Saggi di storia dell'architettura, Bd. 3.) Rom 1979; *Giuseppe Occhiato*, *La SS. Trinità di Mileto e l'architettura normanna meridionale*. Catanzaro 1977 (Überarb. Neuaufl. unter dem Titel *La Trinità di Mileto nel romanico italiano*. Cosenza 1994).

35 Vgl. *Grazio Gianfreda*, *Basilica Cattedrale di Otranto: architettura e mosaico pavimentale*. Galatina 4. Aufl. 1978.

36 Vgl. *Giuseppe Occhiato*, *Il duomo di Gerace: persistenze bizantine in un edificio romanico calabrese*, in: *Calabria bizantina: civiltà bizantina nei territori di Gerace e Stilo*. Catanzaro 1998, 501–516.

37 Vgl. *Pina Belli D'Elia*, *La Basilica di S. Nicola a Bari: un monumento nel tempo*. (Documentari, Bd. 9.) Galatina 1985.

38 *Valentino Pace*, *Kunstdenkmäler in Süditalien*. Apulien, Basilicata, Kalabrien. Darmstadt 1994, 16, konzidiert der süditalienischen Kunst und Architektur in der Normannenzeit „das völlige Fehlen negativer Vorurteile gegenüber den Erfahrungen und Traditionen der anderen Völker Süditaliens“, wodurch „ein außergewöhnliches künstlerisches Panorama unterschiedlichster Stilmerkmale entwickelt [wurde], die vom islamischen Bereich bis zur Normandie und vom byzantinischen Mittelmeer bis nach Rom führen.“



Abb. 1a: San Leonardo di Siponto (Foto: M. Mersch)

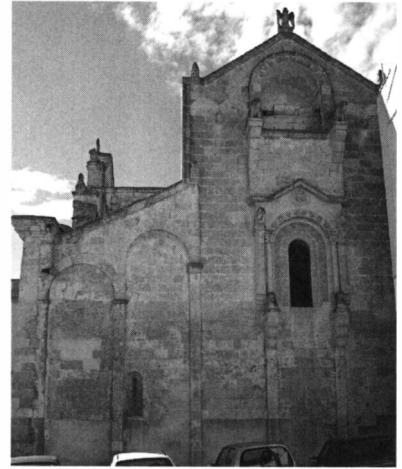


Abb. 1b: Matera, S. Giovanni Battista (Foto: M. Mersch)



Abb. 1c: Soletto, S. Stefano (Foto: M. Mersch)



Abb. 1d: Taurisano, S. Maria della Strada (Foto: M. Mersch)

Bautypen, etwa Zentralkuppelbauten wie S. Pietro in Otranto (10. Jahrhundert),³⁹ wurden nun weitgehend abgelöst von zumeist recht kleinen einschiffigen Sälen mit Apside wie zum Beispiel S. Marina in Muro Leccese (11. Jahrhundert) oder dreischiffigen Basiliken mit dreiapsidalem Chorschluss und Kuppeln sowie Kuppeltambouren wie etwa

³⁹ Vgl. Linda Safran, S. Pietro at Otranto: Byzantine art in South Italy. (Collana di studi di storia dell'arte, Bd. 7.) Rom 1992.

die Cattolica in Stilo (12. Jahrhundert).⁴⁰ Kuppelkirchentypen wiederum – nun nicht mehr als Zentralbauten, sondern in langgestreckter Form – sind nicht auf griechisch-orthodoxe Kirchbauten beschränkt. Sie finden sich bei Ognisanti in Valenziano (11. Jahrhundert) und am alten Dom in Molfetta (12./13. Jahrhundert). Kuppeln und Kuppeltamboure in zylindrischer oder oktogonaler Form finden sich unter anderem auf den lateinischen Kirchen SS. Nicolò e Cataldo in Lecce, S. Cataldo in Taranto, S. Corrado in Molfetta, S. Sabino in Bari etc.⁴¹ Ähnliches gilt für Pyramidendächer, wie sie in der Terra di Bari gehäuft vorkommen (z. B. S. Benedetto in Conversano, ca. 1085; Ognissanti bei Valenzano, ca. 1080; S. Francesco in Trani, 1187). Sie sind offenbar als genuine lokale Tradition aufzufassen, die mindestens seit dem 9. Jahrhundert in Apulien (Seppanibale bei Fasano) bekannt war.⁴²

Während sich in anderen europäischen Regionen gotische Architektur mit neuen Bautypen und Stilelementen (überregionaler Art, mit mehr oder weniger starker lokaler Prägung) durchsetzte, wurde in Süditalien weiterhin diese besondere apulische Mischarchitektur, die mit ‚Romanik‘ unzureichend beschrieben ist, bevorzugt – im 14. und frühen 15. Jahrhundert erlebte sie im Salento sogar noch einmal eine späte Renaissance. Den meisten mittelalterlichen Kirchen Apuliens – und zwar sowohl den lateinischen als auch den griechischen – ist der schlichte Bautyp des einschiffigen Saalbaus oder der dreischiffigen Basilika mit und ohne Kuppelkonstruktion gemeinsam; daneben stehen einige wenige Zentralbauten und Kreuzkuppelkirchen. Die Außenwände dieser Gebäude werden zumeist nur durch Rundbogenfries und flache Blendbogenreihen strukturiert. Solche Aneinanderreihungen von flachen Arkaturen und Lisenen, mit Variationen des Bogenrhythmus oder durch Profilrahmen zu Wandfeldern erweitert, wiederholen sich wie ein ‚Leitmotiv‘ an den apulischen Kirchbauten von der Normannenzeit bis weit in die Ära der Anjou (Abb. 1a–d).⁴³ In dieser Formensprache wird gemeinhin auch ein ‚orientalischer Einfluss‘ erkannt, der über die Verbindungen zum islamischen Sizilien und lateinischen Osten wirkte und der im 14. Jahrhundert durch erneute Kontakte mit orientalischen Modellen neu belebt wurde.⁴⁴

40 Vgl. Città di Muro Leccese (Hrsg.), *Tra oriente e occidente: Santa Marina. Muro Leccese 2003*; Antonio Antonaci, *Muro Leccese: storia e arte. Galatina 1995*; Corrado Bozzoni, *La Cattolica di Stilo: guida artistica, storica, letteraria. Chiaravalle 2. Aufl. 1979*.

41 Vgl. die Zusammenstellungen und Kommentare bei Dorothee Kemper, *SS. Niccolò e Cataldo in Lecce als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung mittelalterlicher Bauplastik in Apulien und der Basilicata. Worms 1994*, 56; *Consiglia De Venere*, *Note sulla chiesa dei SS. Nicolò e Cataldo a Lecce*, in: *Studi in memoria di P. Adiuto Putigniani. Cassano Murge 1975*, 83–93, hier 89–92.

42 Pace, *Kunstdenkmäler* (wie Anm. 38), 471f.

43 Adriana Pepe, *La cultura architettonica fra età normanna e aragonese*, in: Benedetto Vetere (Hrsg.), *Storia di Lecce. Dai Bizantini agli Aragonesi. Lecce 1993*, 617–660, hier 625.

44 Maria Stella Calò Mariani, *Considerazioni sull’architettura medievale in Puglia*, in: *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena 1975. Venedig 1978*, 417–433, hier 422; Pepe, *Cultura architettonica* (wie Anm. 43), 625.

Während im Bereich der Skulptur ein entsprechend breites Möglichkeitenspektrum mit einer besonderen Verbindung zur gegenüber liegenden Adriaküste nachzuvollziehen ist,⁴⁵ wird die Entwicklung der hoch- und spätmittelalterlichen Malerei in Apulien generell als ununterbrochene Nachfolge byzantinischer Tradition gewertet, die erst mit Einführung der Gotik durch die Anjou ausklingen sollte. Von der byzantinischen Vergangenheit der Region sowie deren Nachwirkungen zeugt z. B. der Bildschmuck zahlreicher Höhlenkirchen sowie



Abb. 2: Otranto, S. Pietro, Fußwaschung im Tonnengewölbe vor der linken Apis (Foto: U. Ritzerfeld)

die frühe Ausmalung von S. Maria di Cerrate und S. Pietro in Otranto (Abb. 2). Dabei ist jedoch nicht von einer absoluten Einheitlichkeit der Kunst auszugehen, kamen doch Elemente von verschiedenen Punkten des byzantinischen Reiches zusammen. So ist für die ‚byzantinische‘ Malerei im 11. Jahrhundert die Verbindung nach Griechenland bezeichnend, vom Ende des Jahrhunderts an traten darüber hinaus Zypern, das Heilige Land, Syrien und Ägypten in den Blick, z. B. in S. Maria di Cerrate und in S. Pietro, wo pseudokufische Inschriften zu beobachten sind.⁴⁶ Mit der Machtübernahme der Anjou gewannen neben Epirus und Korfu Serbien und Dalmatien sowie insbesondere Neapel an Bedeutung. Vom Trecento an traten vermehrt Elemente aus dem Balkan und

45 Hierzu z. B. *Clara Gelao*, La scultura pugliese del Rinascimento nel contesto della koiné culturale adriatica, in: Raffaella Cassano/Rosa Lorusso Romito/Marisa Milella (Hrsg.), *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*. Mostra Bari, Castello Svevo, 14.6.–16.11.1997. Bari 1998, 369–378; *Pina Belli D'Elia*, I rapporti con l'area dalmata, in: ebd. 341–348; *Maria Stella Calò Mariani*, Echi d'oltremare in Terra d'Otranto: imprese pittoriche e committenza feudale fra XIII e XIV secolo, in: Maria Stella Calò Mariani (Hrsg.), *Il cammino di Gerusalemme*. Atti del II Convegno internazionale di studio. Bari, Brindisi, Trani, 18.–22.5.1999. Bari 2002, 235–274; *Linda Safran*, Exploring Artistic Links between Epirus and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting, in: *Praktika Diethnous Symposiou gia to Despotato tis Epeirou*, Proceedings of the First International Symposium on the Despotate of Epiros, Mai 1990. Arta 1992, 455–74.

46 Zur Entwicklung der Bildkunst in Apulien vgl. *Valentino Pace*, La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV), in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. (Civiltà e culture in Puglia, Bd. 2.)

Griechenland sowie dem Nahen Osten aus unterschiedlichen Kunsttraditionen hinzu. In der an Variantenreichtum gewinnenden Malerei und Keramik der zweiten Hälfte des Trecento sind über die Begegnung mit der *Terra Sancta* hinaus auch der Sinai, Syrien und Zypern präsent.⁴⁷ Diese Periode wird als Endphase der ‚byzantinischen‘ Malerei Apuliens gesehen, deren Produkte bereits „inquinata da linfe diverse“ sein sollen.⁴⁸

Gleichwohl ist bereits vom Ende des 13. Jahrhunderts an eine gewisse kreative Eigenständigkeit der ‚italo-griechischen‘ Kunst zu beobachten, die sie durchaus von der Kunst in den Gebieten des byzantinischen Reiches unterscheidet.⁴⁹ Dieses Phänomen ist mit der Entstehung einer ‚griechisch-salentinischen‘ Kultur begründet worden, welche sich zwischen 1280 und 1320 entwickelte und bis zum 18. Jahrhundert fortsetzen konnte.⁵⁰ Dabei ist auch die enge Einbindung in die Kunstentwicklung des Adriagebiets zu berücksichtigen; konstatiert wurde eine „variegata corrente figurativa adriatica che percorre tutto il litorale fino alla punta del Salento e che si intreccia via via con influenze piu interne (...)“.⁵¹ Im 15. Jahrhundert machte sich vor allem die enge Beziehung zu Venedig bemerkbar, zu sehen in erster Linie in Altartafeln.⁵² Zugleich wurden in diesem Zeitraum Ikonen aus Kreta prägend.⁵³

Neben die von der byzantinischen Vergangenheit geprägte lokale Kunsttradition und aus dem östlichen Mittelmeergebiet und dem Adriaraum einfließenden Faktoren traten

Mailand 1980, 317–400, bes. 354–391; *Calò Mariani*, Echi d’oltremare (wie Anm. 45). Zur ‚byzantinischen‘ Malerei vgl. *Falla Castelfranchi*, Pittura (wie Anm. 32), vgl. ebend. 131 zu den Inschriften in Otranto und Cerrate.

47 Vgl. dazu z. B. die Fresken in der Nikolauskapelle von Celsorizzo und in der Krypta von S. Cataldo in Taranto; *Michel Berger/André Jacob*, Un nouveau monument byzantin de Terre d’Otrante: la chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo, près d’Aquarica del Capo, et ses fresques (an. 1283), in: *Rivista di studi bizantini e neoellenici* 27, 1991, 211–257; *Calò Mariani*, Echi d’oltremare (wie Anm. 45), 238f., 262.

48 *Falla Castelfranchi*, Pittura (wie Anm. 32), 18.

49 Beispielsweise die Fresken des 13. Jahrhunderts in S. Pietro in Otranto. *Safran*, Artistic Links (wie Anm. 45), bes. 460.

50 *Jacob*, Testimonianze (wie Anm. 19), 49–69. Vgl. *Pace*, Pittura (wie Anm. 46), 394–398.

51 *Andrea De Marchi/Tiziana Franco*, Il gotico internazionale: Da Nicolò di Pietro a Michele Giambono, in: *Valter Curzi* (Hrsg.), Pittura veneta nelle Marche. Cinisello Balsamo 2000, 53–85, bes. 79. Vgl. *Rosa Lorusso Romito*, Cultura figurativa „adriatica“ in Puglia tra XIV e XV secolo, in: *Raffaella Cassano/Rosa Lorusso Romito/Marisa Milella* (Hrsg.), *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia. Mostra Bari, Castello Svevo, 14.6.–16.11.1997. Bari 1998, 351–358.*

52 Vgl. dazu *Mario Salmi*, La pittura veneta in Puglia, in: *Rassegna d’arte antica e moderna* 7, 1920, 209–215; *Antonio Cassiano*, L’arte al tempo dei principi, in: *Antonio Cassiano/Benedetto Vetere* (Hrsg.), *Dal giglio all’orso. I principi d’Angiò e Orsini del Balzo nel Salento. Lecce 2006, 262–305, bes. 300–304.*

53 *Clara Gelao*, La pittura cretese in Puglia e i suoi riflessi sulla pittura locale tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, in: *Raffaella Cassano/Rosa Lorusso Romito/Marisa Milella* (Hrsg.), *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia. Mostra Bari, Castello Svevo, 14.6.–16.11.1997. Bari 1998, 383–388.*



Abb. 3: Casaranello, S. Maria, Hauptschiff, Katharinenlegende im Tonnengewölbe (Detail) (Foto: U. Ritzerfeld)

bereits frühzeitig Elemente aus dem übrigen Italien sowie aus Frankreich. Im 12. Jahrhundert bezeugen zahlreiche figürliche Mosaikfußböden abgesehen von der Einbindung dekorativer Muster ursprünglich byzantinisch-orientalischer Herkunft die Kenntnis französischer Profanliteratur.⁵⁴ Auch im Wanddekor, so im Katharinenzyklus aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in S. Maria a Casaranello (Abb. 3), ist diese Orientierung nachzuvollziehen.⁵⁵ Als Einfallstor unterschiedlicher Strömungen und impulsgebendes Zentrum trat während des gesamten Spätmittelalters Neapel in Erscheinung, wo die Werke Pietro Cavallinis, Giottos und Simone Martinis als Inspiration dienten und mittelitalienische Elemente im Süden implementierten.⁵⁶ Als Vermittler neapolita-

54 *Adriana Pepe*, *Produzione artistica nel regno al tempo di Tancredi*, in: Hubert Houben/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Tancredi. Conte di Lecce re di Sicilia. Atti del convegno internazionale di studio*, Lecce, 19.–21.2.1998. Lavello 2004, 341–368, hier 347–351. Bald dazu *Ungruh*, *Bodenmosaik* (wie Anm. 27).

55 *Falla Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 148. Interessanterweise schufen 1314/15 die Maler Nicola und Demetrio aus Soletto in S. Michele Arcangelo in Copertino einerseits eine lokal geprägte Verkündigung und andererseits an französische Minneszenen erinnernde Darstellungen. Vgl. *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), 238f., Abb. 3–9.

56 Vgl. z. B. *Pierluigi Leone de Castris*, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*. Bd. 2. Venedig 1986.

nischer Kunst wirkte vor allem der in den Jahren um 1400 entstandene und besonders nachfolgereiche Dekor von S. Caterina in Galatina (Abb. 18, 26).

Spätestens im 14. Jahrhundert ist eine Verschmelzung der ikonographischen Muster wie auch Details und stilistischer Charakteristika zu beobachten, so bereits im Jüngsten Gericht in S. Maria del Casale und in S. Stefano in Soletto aus dem 14. bzw. 15. Jahrhundert (Abb. 4, 13).⁵⁷ Jedoch verlief diese Entwicklung keineswegs einheitlich. Im Gegenteil sind die verschiedenen Regionen Apuliens dank verschiedener geographischer und historischer Voraussetzungen unterschiedlich geprägt, so zeigt sich die Terra d'Otranto über lange Zeit der griechisch-byzantinischen Tradition verbunden und Einflüssen aus dem östlichen Mittelmeer gegenüber offen, während sich der übrige Teil tendenziell eher gen Norden sowie am Adriaraum orientierte.⁵⁸ Abgesehen von forma-



Abb. 4: Brindisi, S. Maria del Casale, Jüngstes Gericht an der Westwand (Detail) (Foto: U. Ritterfeld)

len Unterschieden deutet die Präferenz für bestimmte Themen und Figuren unterschiedlicher Kulturkreise auf diverse devotionale Schwerpunkte, die Art ihrer Darstellung auf verschiedene Sehkonventionen und Umgangsweisen mit dem religiösen Bild hin. Inschriften lassen die unterschiedliche Sprachzugehörigkeit erkennen und auf die

57 Vgl. dazu *Maria Stella Calò Mariani*, *La chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi*. Fasano 1967; *Sergio Ortese*, *Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soletto*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Lecce 2006, 336–396.

58 *Falla Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 158.

Verbreitung verschiedener Liturgieformen schließen.⁵⁹ Dabei ist auch eine thematische wie linguistische Angleichung an die Erfordernisse eines religiös wie sprachlich ge-



Abb. 5: Veglie, Favana, Stigmatisierung des Hl. Franziskus an der Ostwand (Foto: U. Ritzerfeld)

mischten Gebiets und somit eine gewisse Annäherung zu belegen. Die wohl als Zentrum einer griechischen Gemeinde dienende und zunächst in östlicher Tradition dekorierte Höhlenkirche S. Stefano bei Vaste wurde vom 14. Jahrhundert an mit für diesen Bereich ungewöhnlichen Themen und Heiligen, einer Apokalypse-Szene und den Hll. Martin, Katherina, Franziskus und Antonius geschmückt.⁶⁰ In der Coeli-manna in Supersano wie in der Cappella di Celsorizzo sind Heilige aus dem 13. Jahrhundert bilingual betitelt.⁶¹ In der Dekoration der Favana aus dem 15. Jahrhundert sind der Erzengel Michael und der Hl. Antonius Abbas griechisch, die Hll. Antonius von Padua und Franziskus lateinisch beschriftet (Abb. 5, Tafel VI 1).⁶²

Deutlich wird in diesem Überblick, dass sich die spätmittelalterliche Kunstentwicklung Süditaliens weder als passive Repetition byzantinischer Modelle

noch als eine von Neapel ausgehende Verbreitung der Gotik zusammenfassen lässt. Damit wäre der Bandbreite, dem Eklektizismus und der Kreativität der stilistischen, ikonographischen und konstruktiven Lösungen, die sowohl am Hof als auch im ganzen

59 Jacob sieht z. B. in einem in den Apsisfresken von Santo Stefano in Soletto erscheinenden eucharistischen Gebetstext einen Hinweis auf Kontakte nach Ägypten. *Jacob*, Testimonianze (wie Anm. 19), 56–60.

60 *Linda Safran*, *The Art of Veneration: Saints and Villages in the Salento and the Mani*, in: Jacques Lefort/Cécile Morisson/Jean-Pierre Sodini (Hrsg.), *Les villages dans l'Empire byzantin, I-V^e-XV^e siècle (Réalités Byzantines, Bd. 11.)*, Paris 2005, 179–92, bes. 184; *Cosimo Damiano Fonseca u. a.*, *Gli insediamenti rupestri medioevali nel Basso Salento*. (Saggi e ricerche, Istituto di Storia Medioevale e Moderna Lecce, Bd. 5.) Galatina 1979, 227–243.

61 Vgl. *Fonseca*, *Insediamenti* (wie Anm. 60), 205–211; *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), 238.

62 *Fonseca*, *Insediamenti* (wie Anm. 60), 245–249. Zuletzt *Sergio Ortese*, *Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille al ciclo della Favana a Veglie*, in: Francesco Abbate (Hrsg.), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*. Neapel 2006, 173–183.

Reich vom 13. bis 15. Jahrhundert erprobt wurden, nicht gerecht zu werden.⁶³ In Apulien zeigt die Kunst in ihrer Entwicklung aus der unter byzantinischer Herrschaft geprägten Tradition heraus und mit Anleihen aus verschiedenen Regionen des Mittelmeerraumes, aus dem Adriagebiet, aus Frankreich und Italien ein eigenes und je nach Region durchaus unterschiedliches Gesicht. Die gängige Gegenüberstellung von Traditionen, die in der bis 1071 dauernden byzantinischen Herrschaft wurzelten und sie überdauerten, und ,westlichen' Traditionen, die seit der Normannenherrschaft programmatisch eingeführt worden sein sollen, stößt somit auf deutliche Schwierigkeiten.⁶⁴ Die Realität ist wesentlich komplexer, macht doch die Kombination und Vermischung verschiedener Elemente und zeitlicher Strömungen den Charakter der apulischen Kunst im Spätmittelalter aus. Gerade die Position zwischen den Kunstrichtungen bestimmte die Wesenheit der apulischen Kunstwerke und eröffnete zugleich eine große Spannweite an Möglichkeiten und fließenden Übergängen zwischen unterschiedlichen Polen.

Die Kunst der Mendikanten in Apulien

Angesichts dieses weiten Spektrums an Möglichkeiten sind selektive stilistische Entscheidungen und ihre Motivation in der Kunstpraxis der Mendikanten von besonderem Interesse, übten sie doch einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung von Architektur und Bildkünsten aus, der als gezielte ,Verwestlichung' der Region gewertet worden ist.⁶⁵ Die ersten Mendikanten in Apulien nutzten wahrscheinlich auch die sog. Höhlenkirchen, die in weiten Teilen der Region orthodoxen Mönchen und Gemeinden als religiöse Zentren dienten und den Neuankömmlingen gute Startbedingungen hätten bieten können.⁶⁶ Ein wahrer Gründungs- und Bauboom der Bettelorden setzte in Süditalien unter den Anjou ein. Im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts entstand in Apulien,

63 Wie Caroline Bruzelius gezeigt hat, kam es zudem ab den 1290er Jahren zu einem „powerful revival of Italian building traditions“. So wirkten in den Projekten von Karl II. bevorzugt in lokaler Tradition verwurzelte Baumeister, zugleich sind Referenzen auf Montecassino sowie auf Rom und frühchristliche Prototypen sichtbar. *Caroline Bruzelius*, *Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy 1266–1343*. New Haven u. a. 2004, vii, 130. Ein Rückbezug auf frühchristliche Modelle ist ebenfalls in der Malerei des 13. Jahrhunderts konstatiert worden. *Falla Castellfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 158.

64 Selbst Calò Mariani, die in ihrem Aufsatz verschiedenste Einflüsse auf die Kunst der Region aufzeigt, spricht von einer Bipolarität der Kunst und Kultur, die bis Anfang des 15. Jahrhunderts zu spüren sei. *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), 239.

65 *Calò Mariani*, *Note* (wie Anm. 4), 140f., 158. Beispielsweise wird die Verbreitung des einschiffigen, mit einem überwölbten Chor kombinierten Grundrisses dem Einfluss der Mendikanten zugeschrieben; *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), 255.

66 Dies vermutet auch *Giuseppe Castelluccio*, *Gli affreschi staccati dalla chiesa di San Francesco a Tricarico (Matera)*, in: Francesco Abbate (Hrsg.), *Interventi sulla „Questione meridionale“*. Rom 2005, 11–18, bes. 16. Bei der Existenz von Ikonostasen ist von einer Nutzung für den orthodoxen Ritus auszugehen. Von diesen abgesehen erlauben die architektonischen Eigenschaften der Höhlenkirchen aber keine eindeutige konfessionelle Zuweisung. Die legendäre Verbindung einer sol-

der Basilicata und Kalabrien eine relativ homogene Bautengruppe.⁶⁷ Unter den überlieferten Gebäuden gibt es fast ausschließlich einschiffige, flach gedeckte, seltener auch gewölbte Saalkirchen mit einem oftmals eingezogenen, rechteckigen oder polygonalen, kreuzgewölbten Chorhaus. Dieser Typ wurde ebenso auf kleinere Bauten wie auf Kirchen mit beachtlichen Raummaßen angewendet und er konnte je nach Dekor und Ausmalung schlicht oder aufwändig wirken. Als Beispiele seien hier S. Francesco in Luce-
ra, S. Domenico in Manfredonia, die Chiesa del Christo in Brindisi (Dominikaner), die Chiesa del Carmine in Mesagne, S. Domenico in Matera, S. Donato in Ripacandida (Franziskaner) und S. Francesco in Irsina erwähnt (Abb. 6). Es fällt auf, dass weder die im übrigen europäischen Raum wichtigen basilikalischen Bautypen noch der bedeutende mittelitalienische Dreikapellensaal bei den Mendikantenniederlassungen Süditaliens eine große Rolle spielen.⁶⁸ Während der hier vorherrschende Bautyp des einschiffigen Saals mit offener oder flacher Holzdecke und kreuzgewölbtem Rechteckchor offensichtlich nicht direkt an mittel- oder norditalienische Entwicklungen in der Ordensarchitektur der Franziskaner und Dominikaner anschließt, lässt die Fassadengestaltung durchaus an eine Orientierung an S. Francesco und S. Chiara in Assisi denken. Häufig findet man das zentrale Portal mit einem Rad- oder Rundfenster darüber und bisweilen auch eine dreizonige Strukturierung. Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass auch für den Süden gilt, was Wolfgang Schenkluhn allgemein mutmaßt, dass nämlich „S. Francesco über Sta. Chiara, Padua und Perugia den Anstoß für Saalraumkonzeptionen im Orden gegeben und gotischen Strukturelementen zum Durchbruch verholfen“ hat.⁶⁹ Der süditalienische Bautyp gleicht andererseits in grundlegenden Aspekten durchaus den älteren ortstypischen, kleinen und schlichten einschiffigen Pfarrkirchen der lateinischen wie griechischen Gemeinden und konnte so sicherlich zwischen traditioneller lokaler Architektur und neuen Formen vermitteln.

chen mit dem Hl. Franziskus, spätere Klosterbauten in der Nähe sowie franziskanische Motive im Raumschmuck können Hinweise auf eine franziskanische Nutzung sein, so wie beispielsweise im Falle der Favana in Veglie (Abb. 5). Vgl. dazu *Fonseca*, Insedimenti (wie Anm. 60), 245–249. Auch über der Höhlenkirche SS. Pietro e Paolo in Matera wurde die Kirche S. Francesco gebaut. Der Legende nach wurde die Kirche vom Hl. Franziskus selbst besucht. *Heißenbüttel*, Italienische Malerei (wie Anm. 24), 168.

- 67 Zu den apulischen Bauten vgl. noch immer: *Michela Tocci*, Problemi di architettura minorita: esemplificazioni in Puglia, in: *Bollettino d'Arte* 60, 1975, 201–208; *Michela Tocci*, Architetture mendicanti in Puglia, in: *Storia della Città* 9, 1978, 24–27. Zu Kalabrien vgl. nun: *Francesca Paolino*, Architetture degli ordini mendicanti in Calabria nei secoli XIII–XV. (I saggi di opus, Bd. 9.) Pescara 2002; *Attilio Spanò*, Insedimenti francescani nella Calabria angioina. Il paradigma Gerace. Soveria Mannelli 2006.
- 68 Zur europäischen Mendikantenarchitektur vgl. *Wolfgang Schenkluhn*, Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa. Darmstadt 2000, hier 45–52, 64–71.
- 69 *Schenkluhn*, Architektur (wie Anm. 68), 63.



Abb. 6: Mendikantenkirchen in Apulien. Oben v. l. n. r.: Brindisi, Chiesa del Christo; Irsina, S. Francesco. Unten v. l. n. r.: Lucera, S. Francesco; Matera, S. Domenico (Fotos: M. Mersch)

Für den Bildschmuck der Mendikantenkirchen Apuliens wird prinzipiell ein ‚westlicher‘ Charakter vorausgesetzt. Zu berücksichtigen bleibt jedoch grundsätzlich die problematische Überlieferungslage, sind doch in der Regel jeweils nur wenige Dekorationsfragmente aus den Mendikantenkirchen, und zwar vor allem den Minoritenbauten, aus dem 14. und 15. Jahrhundert überkommen. Umfassende Zyklen mit Bildfolgen zu Themen des Alten und Neuen Testaments haben sich in S. Caterina in Galatina sowie in S. Donato in Ripacandida erhalten, die Kapelle unter S. Francesco in Irsina ist mit

Szenen des Christus- und Marienlebens dekoriert.⁷⁰ Umfassende Vitenzyklen des Ordensgründers scheinen in Apulien nicht die Regel gewesen zu sein.⁷¹ Bezeichnend ist dagegen die Auswahl von Heiligen, zumeist Ordensmitglieder und im Umkreis des neapolitanischen Königshauses besonders verehrte Gestalten wie die Hll. König Ludwig, Ludwig von Toulouse und Elisabeth von Ungarn als auch biblische Figuren wie Maria Magdalena.⁷² Zu kanonisierende Personen konnten bildlich propagiert werden, beispielsweise Urban V. in S. Francesco in Lucera und in der Kapelle unter S. Francesco in Irsina.⁷³ Deutlich ist eine Präferenz der für Bettelorden typischen ikonographischen Bildformeln.⁷⁴ Ein in den Minoritenkirchen häufiges Thema ist die Stigmatisierung des Heiligen, zum Beispiel in S. Francesco in Bitonto.⁷⁵ Eine Darstellung der Stigmatisierung der Hl. Katherina von Siena ist aus dem Dominikanerkloster S. Giovanni Battista in Lecce überkommen.⁷⁶ Die Chinisia in Bitonto wurde mit dem Hl. Bonaventura und dem Lebensbaum sowie der Regelübergabe des Hl. Franziskus an seine drei Orden dekoriert, deren letztere sich an einer Darstellung im neapolitanischen Kloster von S. Chiara orientiert (Abb. 7).⁷⁷ Generell wurden häufig neapolitanische

70 Zu S. Caterina s. u. Zur Kapelle unter S. Francesco in Irsina immer noch am ausführlichsten, wenn auch mit falscher Datierung: *Margherita Nugent*, *Affreschi del Trecento nella cripta di S. Francesco ad Irsina*. Bergamo 1933. Auch zu S. Donato in Ripacandida stehen neuere Untersuchungen aus. S. *Giuseppe Gentile/Vittorio Bellocchi*, *Il ciclo pittorico di Ripacandida*. Rom 1969; *Nuccia Barbone Pugliese*, *Ripacandida (Potenza). Chiesa di San Donato*, in: *Bollettino d'Arte* 70, 1985, 29, 141–145.

71 Zu diesem Schluß kommt auch Louise Bourdua bezüglich der Minoritenkirchen im Veneto. *Louise Bourdua*, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*. Cambridge u. a. 2004, 149.

72 *Calò Mariani*, Note (wie Anm. 4), 140f.

73 Die Kanonisierung Urbans V. wurde bald nach seinem Tod angestrebt, konnte aber nicht durchgesetzt werden. Auch in Apulien genoss er hohe Popularität, wie zahlreiche Darstellungen beweisen. Zur gerade im Umfeld der Franziskaner sichtbaren Kanonisierungsstrategie vgl. *Leo Andergassen*, „Santo subito“. Spätmittelalterliche Kanonisationspropaganda am Beispiel des Papstes Urban V. (1362–1370) in Italien, in: *Werner Telesko/Leo Andergassen (Hrsg.)*, *Iconographia christiana. Festschrift für P. Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag*. Regensburg 2005, 103–123.

74 Zur Verbreitung ikonographischer Modelle in Apulien vgl. *Calò Mariani*, Note (wie Anm. 4); *Rosa Lorusso Romito*, *Le rotte „adriatiche“ del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in: *Bonita Cleri (Hrsg.)*, *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura. Atti del convegno, Ancona 20.–22.5.1999*. Ripatransone 2000, 33–51.

75 Vgl. *Maria Stella Calò Mariani*, *Monopoli e le correnti dell'arte tra Medioevo e Rinascimento*, in: *Domenico Cofano (Hrsg.)*, *Monopoli nell'età del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studio, 22.–24.3.1985*. 3 Bde. Monopoli 1988. Bd. 2, 652–653.

76 Zur fragmentarischen Szene vgl. *Mario Cazzato*, *Imprese costruttive e ristrutturazioni urbanistiche al tempo degli Orsini*, in: *Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.)*, *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Lecce 2006, 306–335, bes. 311, Anm. 18.

77 *Stefano Milello*, *La Chiesa e le chiese di Bitonto*, Bitonto 2001, 151f. Zur Darstellung der Regelübergabe und der Verbreitung des Themas in Apulien vgl. *Isabella La Selva*, *Un affresco pug-*



Abb. 7: Bitonto, Chinisia: ‚Regelübergabe des Hl. Franziskus‘ an der Südwand des Westjochs (Foto: U. Ritterfeld)

der Franziskanerkirche S. Paolo Eremita in Brindisi an derjenigen von S. Maria del Casale.⁷⁹

Ein kurzer Vergleich dieser Bau- und Dekorgewohnheiten der sich in Apulien schnell ausbreitenden Mendikanten mit dem Usus der als Verteidiger der byzantinischen Tradition⁸⁰ gewerteten orthodoxen Klostergemeinschaften lässt sowohl Unterschiede als auch Querbezüge deutlich werden. Das Beispiel der bedeutenden Basilikanerklosterkirche S. Maria di Cerrate vom Ende des 12. Jahrhunderts bewies bereits vor Ankunft der Mendikanten die Verwurzelung in der lokalen Bautradition wie auch die generelle Offenheit für Einflüsse von Außen: eine dreiapsidiale Basilika mit offenem Dachstuhl (ohne Kuppel), die mit einem Portaldekor in Anlehnung an die etwa gleichzeitige Benediktinerkirche SS. Niccolo e Cataldo in Lecce (ca. 1180) versehen wurde (Abb. 8). Ihre Wandgliederung ist eine auffällige Weiterentwicklung des Rundbogenfrieses (mit überregionalen Analogien in der Romanik nördlich der Alpen und im Hl. Land) und findet sich im 13. und 14. Jahrhundert an griechischen wie lateinischen

Vorbilder umgesetzt, so ist die Wurzel-Jesse-Darstellung in S. Domenico in Manfredonia auf Miniaturen am neapolitanischen Hof zurückgeführt worden.⁷⁸ Auch das in Neapel populäre Thema der Apokalypse fand in Apulien generell wie auch in den dortigen Mendikantenkirchen Anklang, so in S. Caterina in Galatina, wo die stilistische wie ikonographische Ausrichtung an Neapel bis in die Details spürbar ist. Aber auch lokal verehrte Bilder wie die wundertätige Madonna in S. Maria del Casale oder generell die Dekoration bedeutender Kirchen der Region, in diesem Fall einer Wallfahrtskirche, wurden als Modell genommen, besonders nachfolgerich hier die Darstellungen des Arbor Vitae und des Jüngsten Gerichts (Abb. 4). So orientierte sich beispielsweise der Freskenschmuck

liese del Quattrocento e note di iconografia francescana, in: Studi Bitontini 45/46, 1987/1988, 79–98.

78 Lorusso Romito, *Cultura* (wie Anm. 51), 353.

79 Vgl. dazu Calò Mariani, *Echi d’oltremare* (wie Anm. 45), 240–250, 257f.

80 Corsi, *Presenza e influenze* (wie Anm. 13).

Kirchen (Soletto, S. Lucia und S. Stefano; Castro, Dom; Brindisi, S. Maria del Casale; Ugento, S. Maria del Casale).⁸¹ Bei einigen der durch die Normannen an reiche lateinische Abteien angegliederten orthodoxen Klöster (S. Maria de Tridetti, Patirion in Rossano, S. Maria di Terreti) sind sogar Bezüge auf cluniazensische Architektur zu finden, die über Montecassino vermittelt sein dürften.⁸² In der Regel begnügten sich die Basilianer jedoch mit kleinen einschiffigen Apsidensälen oder Höhlenkirchen.⁸³ Auch Mendikantenkirchen stellten Bezüge zur lokalen Bautradition her. Sie taten dies einerseits in sehr allgemeiner Weise durch die generelle Wahl einschiffiger Baukörper, andererseits mit einigen Bauwerken in spezifischer Form etwa durch Rundbogenfriese und spitzgiebelige Portalbaldachine (vgl. Abb. 6). Michela Tocci konzidiert den Franziskanern im Salento, aus Rücksicht auf die gewohnten ‚Bilder in den Köpfen‘ des Kirchenvolkes auf die lokale romanische Tradition zurückgegriffen zu haben; ihr Anspruch sei die Schaffung einer Architektur gewesen, die schnell und weithin angenommen und verstanden werden sollte.⁸⁴ Doch erscheint diese Darstellung etwas einseitig. Die Mendikantenarchitektur des 13. und 14. Jahrhunderts war offensichtlich nicht nur adaptiv auf Erfolg durch Anpassung angelegt, sondern insbesondere auch ostentativ auf Symbolisierung/Demonstration von Ordensinhalten; denn sie nahm von

der großen Bandbreite der apulischen Traditionsstränge nur einen sehr geringen Teil auf und setzte ansonsten eigene programmatische Charakteristika wie zum Beispiel die konsequente Gegenüberstellung von offenem Holzdach im Schiff und Kreuzgewölbe im Chor und eben ihre eigene überregionale Homogenität im Bautypus durch.⁸⁵ Zu-



Abb. 8: Squinzano, S. Maria di Cerrate (Foto: M. Mersch)

81 Zu S. Maria di Cerrate vgl. *Kemper*, SS. Nicolò e Cataldo (wie Anm. 41), 68–101, bes. 87 mit Anm. 402.

82 Die Normannen hatten die kleineren orthodoxen Klöster – um ihre wirtschaftliche Existenz zu sichern – an reiche lateinische Abteien, wie etwa Montecassino, übertragen; *Arnaldo Venditti*, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*. Neapel 1967, 922, 932–934.

83 Vgl. z. B. *Venditti*, *Architettura* (wie Anm. 82), 830–852.

84 *Tocci*, *Problemi* (wie Anm. 67), 204.

85 Für eine Diskussion des Verhältnisses von Programmatik und Flexibilität in der Mendikantenarchitektur vgl. *Margit Mersch*, *Programme, Pragmatism, and Symbolism in Mendicant Architecture*, in: Anne Müller/Karen Stöber (Hrsg.), *Self-Representation of Medieval Religious Commu-*

sammenfassend fällt im Vergleich von orthodoxer Klosterarchitektur und Mendikantenbauten v. a. die Problematik von Generalisierungen auf. Die orthodoxe Architektur war nicht die Verteidigerin der byzantinischen Tradition und die Mendikantenarchitektur war weder Agentin einer überregionalen Gotik noch reine Anpassung an lokale Tradition im Dienste der Mission. Es gibt Überschneidungspunkte von Basilianer- und Mendikantenarchitektur, die in der Dekortradition der so genannten apulischen Romanik wurzeln.⁸⁶ Einige Mendikantenkirchen sprechen so mit ihrem Portal-, Fenster-, und/oder Wanddekor lokale orthodoxe wie lateinische ‚Ästhetik‘ bzw. Sehgewohnheiten an. Viele Mendikantenkirchen enthalten sich aber dieser ‚Anpassungsstrategien‘. Ein nicht geringer Teil der erhaltenen orthodoxen Bauten Apuliens ist in der lokalen Architekturtradition verwurzelt, und zwar weit stärker als die mendikantischen Beispiele; eine eigenständige orthodoxe, wenngleich relativ unauffällige Architektur stellen die sehr kleinen Apsidensäle dar (Abb. 9). Doch auch sie konnten, analog zu den kleinen lateinischen Saalkirchen, einen Anknüpfungspunkt zur üblicherweise einschiffigen Mendikantenarchitektur Apuliens bieten.

Der Bildschmuck orthodoxer Kirchen lässt ikonographische wie stilistische Differenzen zu den Mendikantenkirchen ins Auge springen, offensichtlich in den noch unter byzantinischer Herrschaft bzw. kurz danach entstandenen Fresken in S. Pietro in Otranto und dem Apsisdekor von S. Maria di Cerrate (Abb. 2).⁸⁷ Jedoch schlichen sich auch in diesem Umfeld mit der Zeit Veränderungen ein, wie an dem Bildschmuck in S. Mauro bei Gallipoli (Ende 13. Jahrhundert) sowie einer Koimesis-



Abb. 9: Muro Leccese, S. Marina
(Foto: M. Mersch)

ities. *The British Isles in Context*. (Vita Regularis) Münster (im Druck). Anhand der kalabrischen Franziskanerkirchen verweist Spanò, *Insedimenti*, (wie Anm. 67), 31f., zu Recht auf die große theoretische Einheitlichkeit der Mendikantenarchitektur in ihrer Beschränkung auf einen Bautyp bei gleichzeitiger (scheinbarer) Heterogenität in der Aufnahme regionaler Architekturidiome. Regionale Idiome, die adaptiert wurden, waren jedoch nur solche, die die Forderung der Franziskaner nach einer schlichten Expressivität und einem einfachen Plan noch unterstrichen, so dass auch diese Adaptionen schließlich zum zentralen Anliegen der Vereinheitlichung des Kirchenraums beitragen konnten.

86 In diesem Zusammenhang ist die Rezeption der Skulptur des späten 11. Jahrhunderts aus dem Raum Lecce und Matera von besonderer Bedeutung. Vgl. dazu die Aufstellung von Kemper, *SS. Nicolò e Cataldo* (wie Anm. 41), 178–206.

87 Vgl. z. B. Pace, *Pittura* (wie Anm. 46), bes. 353f.; Falla *Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 123–139. Zu S. Pietro in Otranto vgl. Safran, *S. Pietro* (wie Anm. 39).

Darstellung in Cerrate (1. Hälfte 14. Jahrhundert) zu sehen ist (Abb. 10). In S. Mauro wie in Cerrate schiebt sich ein gotischer Architekturhintergrund ein, in der Szene in Cerrate hat zudem ein Stifter das Bild betreten. Demnach fanden selbst in den der griechischen Kultur besonders verbundenen orthodoxen Klöstern zumindest in bestimmten Bereichen Aneignungen statt, die vermutlich vor allem von außenstehenden Stiftern ausgingen sowie aus der Anstellung lokaler Künstler resultierten.⁸⁸ Am Thema des Marienodes ist auch das Vorgehen der Franziskaner nachzuvollziehen. Folgt die ersten Bildbeispiele in Apulien noch getreu der östlichen Tradition der ‚Koimesis‘, so wurden sie vom 13. Jahrhundert an in Orientierung an neapolitanischen Ausdrucksweisen zu einer ‚Dormitio Virginis‘ umformuliert – und zwar überwiegend in franziskanischem Kontext, beispielsweise in der Kapelle unter S. Francesco in Irsina (um 1400) (Abb. 11).⁸⁹ Die Franziskaner machten sich aber nicht nur ursprünglich aus dem Osten



Abb. 10: Squinzano, S. Maria di Cerrate, Koimesis (heute im Klostermuseum) (U. Ritzerfeld)

-
- 88 Auszuschließen ist die These von Falla Castelfranchi, die davon ausgeht, dass nur griechische Freskantentätigkeiten wurden. *Falla Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 110. Dagegen *Safran*, *S. Pietro* (wie Anm. 39), 161.
- 89 Zu Szenen des Marienodes in Apulien vgl. *Manuela De Giorgi*, *La Dormizione della Vergine nella pittura medievale di Puglia e Basilicata*, in: Enrico Menestò (Hrsg.), *Puglia tra grotte e borghi: insediamenti rupestri e insediamenti urbani*. (Atti dei Convegni della Fondazione San Domenico, Bd. 2.), Rom 2007, 191–217; *dies.* *Una „Dormitio Virginis“ angioina poco nota ad Aversa: il caso di San Francesco delle Monache*, in: Francesco Abbate (Hrsg.), *Ottant’anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*. Neapel 2006, 97–106. Zur Koimesis im Museum von S. Maria di Cerrate vgl. *Falla Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 135, 222.

kommende Bildformulare zueigen, indem sie sie ihren Sehgewohnheiten anpassend umformulierten, sondern sie konnten bei Bedarf auch ausgesprochen ‚byzantinisch‘ wirkende Details z. B. in der Kleidung der Heiligen akzeptieren.⁹⁰

Demnach ist zwar eine scharfe Abgrenzung zwischen einer Kunst der Mendikanten einerseits und einer Kunst orthodoxer Klöster andererseits problematisch, eine tendenzielle Neigung zu einer bestimmten Kunsttradition im Rahmen der eigenen visuellen Kultur scheint aber durchaus existiert zu haben.⁹¹ Angesichts dieser Präferenzen stellt sich die Frage, ob die auftraggebenden griechischen Mönche und Mendikanten künstlerische Formen und Stile als kulturelle Versatzstücke verstanden und auf diese Weise auf die politisch-religiöse Lage Bezug nahmen, ob also zum Beispiel ikonographische Muster in Mendikantenkirchen als Versuche der Missionierung oder auch Unterdrü-



Abb. 11: Irsina, Kapelle unter S. Francesco, Dormitio Virginis an der Ostwand (Foto: M. Mersch)

ckung bzw. die Ausgestaltung orthodoxer Klosterkirchen als Protest gegen die römisch-katholische Kirche gewertet werden können.

Zunächst ist vorauszusetzen, dass die relativ homogene Auswahl der Bautypen auf Seiten der Mendikanten als Folge ihrer überregionalen Organisationsform verstanden werden kann. Die Kirchen der orthodoxen Mönche und Gemeinden haben dagegen

90 Beispielsweise wurde der Hl. Stephanus in S. Paolo Eremita in Brindisi im 14. Jahrhundert in reicher golddurchwirkter Kleidung präsentiert.

91 Auszuschließen ist die These, nach der die Herkunft der Handwerker verantwortlich für die unterschiedliche Situation war, mussten doch auf Seiten der Mendikanten wie der orthodoxen Mönche vor allem einheimische Künstler zum Einsatz kommen. Vgl. Anm. 88.



Abb. 12: S. Cesario Lecce, S. Giovanni, Heilige und Szenen der Vita Christi an der Südwand (Foto: U. Ritzerfeld)

einen anderen Bezugsrahmen, handelt es sich doch um nach Herkunft, liturgischen Usanzen⁹² und Traditionen verschiedene Gruppen, die teilweise katholischen Klöstern bzw. Bischöfen unterstanden.⁹³ Dem griechischen Mönchtum ist eine übergreifende Organisation wie eine einheitliche Liturgie generell fremd. Die in Apulien ansässigen, von lateinischer Seite als ‚Basilianer‘ bezeichneten Gruppen hatten weder eine einheitliche Regel geschweige denn eine Ordenshierarchie.⁹⁴ Ihre Lebensweise war eremitisch geprägt. Ihre Kirchbauten folgten generell dem Ideal der Askese, waren zumeist klein

92 Vgl. dazu *Jacob*, Testimonianze (wie Anm. 19), 56–60. Jacob sieht z. B. in einem in den Apsisfresken von Santo Stefano in Soleto erscheinenden eucharistischen Gebetstext einen Hinweis auf Kontakte nach Ägypten.

93 Vgl. dazu *Cosimo Damiano Poso*, Il Salento normanno. Territorio, istituzioni, società. Galatina 1988.

94 Die Bezeichnung *ordo s. Basilii* taucht zuerst in Papsturkunden des 13. Jahrhunderts auf, ist also wohl eine Fremdbezeichnung; *Horst Enzensberger*, Der Ordo sancti Basilii, eine monastische Gliederung der römischen Kirche, in: *La Chiesa greca in Italia dall’VIII al XVI secolo. Atti del Convegno Storico Interecclesiale*, Bari, 30.4–4.5.1969. 3 Bde. Padua 1972–1973. Bd. 3. Padua 1973, 1139–1151; vgl. für einen Überblick auch *dens.*, Art. Basilianer, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. München 2002, 1523–1524.

und anspruchslos, orientierten sich an funktionalen bzw. liturgischen Anforderungen.⁹⁵ Nur wenige bedeutende und wohlhabendere, eventuell durch bedeutende Stifter finanzierte Zentren wie S. Maria di Cerrate beweisen einen gehobenen Anspruch. Die Bildprogramme orthodoxer Klosterkirchen wiederum waren generell inhaltlich wie stilistisch auf Grund der orthodoxen Bildtheologie relativ festgelegt. Ziel der Klöster war die Aufrechterhaltung und Weitergabe des Glaubens und der Tradition, ihr Kirchendekor zeigte sich Neuerungen gegenüber abgeneigt.⁹⁶ Auch in Apulien konnten in diesen Zentren des orthodoxen Glaubens und der griechisch-byzantinischen Tradition ‚neue‘ Heilige oder spezifisch ‚katholische‘ bzw. mendikantische Bildmuster nur schwerlich aufgenommen werden, entsprachen sie doch nicht den traditionellen religiösen Anforderungen und Sehkonventionen.⁹⁷ Ein allmähliches Einfließen formaler Neuheiten und Einzelelemente war damit aber nicht ausgeschlossen. Die diversen Freskenschichten in S. Stefano in Soleto (Ende des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts) könnten vermuten lassen, dass griechische Gemeindepflichten sich im Laufe der Zeit der Aufnahme neuer Elemente eher geneigt zeigten.⁹⁸ Aber auch hier dauerte der Prozess lange, so ist in dem 1329 von einem Priester gestifteten Bildschmuck von S. Giovanni in S. Cesario Lecce mit den ‚byzantinischen‘ Heiligenreihen ein tendenzielles Festhalten an der Tradition sichtbar, während die christologischen Szenen bereits gotisch wirken (Abb. 12).⁹⁹ Diese Verzögerung könnte mit dem vom 13. Jahrhundert an nachvollziehbaren Engagement der Priester und Gemeinden für die Erhaltung des griechischen Erbes übereinstimmen,¹⁰⁰ in jedem Fall bestätigt sie aber die sich nur langsam lösende Verwurzelung der Bevölkerung im orthodoxen Bildverständnis, in der Neuerungen entgegenwirkenden traditionellen Seherwartung. Die Bettelorden wiederum hatten ein anders gelagertes Interesse sowie andere Sehkonventionen und Traditionen. Sie übernahmen zwar teilweise lokal verbreitete Bildschemata, passten sie aber den eigenen Bedürfnissen und Gewohnheiten an. Ziel war in erster Linie die Präsentation ihrer Ordensheiligen als Motto und Ausgangspunkt ihrer Tätigkeit und Propagierung dieser Heiligen und ihrer Nachfolger vor Ort.

95 Vgl. z. B. *Venditti*, *Architettura* (wie Anm. 82), 830–852.

96 *Barbara Schellewald*, „Stille Predigten“: das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei, in: *Andreas Beyer* (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst: zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*. Berlin 1992, 53–73, bes. 55f.; *Gary Vikan*, *Byzantine Art*, in: *Angeliki Laiou/Henry Maguire* (Hrsg.), *Byzantium. A World Civilization*. Washington (DC) 1992, 81–118, bes. 99–103.

97 So ist vermutet worden, dass die inhaltlich wie formal ‚westlichen‘ Szenen in Cerrate aus der Mitte bzw. der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die vorherige Abwanderung der griechischen Mönche zurückzuführen ist. *Antonio Cassiano*, *Un presunto ritratto tardo medievale di Tancredi*, in: *Hubert Houben/Benedetto Vetere* (Hrsg.), *Tancredi. Conte di Lecce, re di Sicilia. Atti del convegno internazionale di studio, Lecce, 19.–21.2.1998, Lavello 2004*, 369–375, bes. 373.

98 Vgl. dazu *Ortese*, *Sequenza* (wie Anm. 57).

99 *Falla Castelfranchi*, *Pittura* (wie Anm. 32), 186, 214.

100 *Corsi*, *Presenza e influssi* (wie Anm. 13), 264. Vgl. *Jacob*, *Testimonianze* (wie Anm. 19), 63f.

Das jeweilige Verhaltensmuster mit der von den eigenen funktionalen und inhaltlichen Interessen geleiteten und den eigenen Sehkonventionen folgenden überwiegenden Umsetzung der ‚eigenen‘ Formen und Inhalte in Bau und Dekor ist nicht *per se* mit einem Protest einerseits bzw. einer aggressiven Verdrängung andererseits gleichzusetzen (selbst wenn diese Intentionen im Einzelfall durchaus vorhanden gewesen sein mögen). Das im Allgemeinen ohne größere Auseinandersetzungen ablaufende relativ unproblematische Miteinander der Gläubigen in Apulien mit zahlreichen Annäherungen im gesellschaftlichen, religiösen und gerade auch künstlerischen Alltag widerspricht einer solchen Deutung, selbst wenn kirchliche Schriften auf beiden Seiten das Gegenteil vermuten lassen möchten. Vielmehr lässt das jeweilige tendenzielle Festhalten an der eigenen Tradition auf einen Akt der Selbstdefinition der jeweiligen Orden bzw. Niederlassungen in einer plurikulturellen Gesellschaft schließen, auf die Konstruktion einer Identität, eines eigenen Profils mit Hilfe von Kunstwerken, die durch den engen Kontakt und in Konkurrenz mit dem religiös und kulturell Anderen vorangetrieben worden sein mag.¹⁰¹

Die Bedeutung des Feudaladels für die Kunst Apuliens

Tatsächlich aber konnten gerade die Mendikanten Apuliens in ihrer Kunstpolitik wohl selten gänzlich autonom agieren. Zu berücksichtigen ist ebenfalls der Einfluss weltlicher Stifter, der je nach deren sozialer Stellung und der jeweiligen Einbringung des Ordens mehr oder weniger ausgeprägt sein konnte. Grundsätzlich waren dem Einfluss des Ordens Grenzen gesetzt, wenn dieser erst während oder nach Fertigstellung des Gebäudes eingesetzt wurde. So ist vermutlich das Erscheinungsbild der Ende des 14. Jahrhunderts errichteten und den Dominikanern übergebenen Kirche S. Giovanni Battista in Lecce als Teil der Hospitalstiftung des wohlhabenden Lecceser Bürgers Giovanni d’Aymo in erster Linie auf dessen Wünsche zurückzuführen. Als Motivation für die Stiftungstätigkeit des Kaufmanns wurde die versuchte Wiedergutmachung seiner Wucherpraktiken für sein Seelenheil hypothetisiert, eine politische Intention der von ihm in Auftrag gegebenen Kunst ist eher unwahrscheinlich.¹⁰²

Anders sieht es aber für den lokalen Feudaladel aus, der mit den Mendikanten, vor allem den Franziskanern, in enger Verbundenheit operierte, als Stifter für die Entwick-

101 Vgl. dazu die Situation im mittelalterlichen Griechenland. *Monika Hirschbichler*, *Monuments of a Syncretic Society. Wall Painting in the Latin Lordship of Athens, Greece (1204–1311)*. Diss. phil. College Park (MD) 2005, 206. Online im Internet: URL: <http://hdl.handle.net/1903/3134> (Stand 20.07.2007).

102 Das Erscheinungsbild der Kirche ist nur in Ansätzen bekannt. Sie war mehrschiffig und gewölbt. Errichtet wurde sie zwischen 1388 und 1408. 1390 ersuchte der Stifter um die Einsetzung des Dominikanerordens nach. In den folgenden Jahren wurden Konvent und Hospital gebaut. *Francesco Panarelli*, *La fondazione dell’Ospedale di Santa Caterina*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all’orso. I principi d’Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Lecce 2006, 224–235, hier 231; *Cazzato*, *Imprese* (wie Anm. 76), 307–312.

lung der Bettelordenskunst in Apulien von unmittelbarer Bedeutung war und ein größeres Durchsetzungspotential besitzen musste als ein einfacher, wenngleich reicher Bürger.¹⁰³ Ausgangspunkt dieser Entwicklung war das Königshaus der Anjou. Dominikaner wie Franziskaner genossen die besondere Unterstützung der ursprünglich südfranzösischen Dynastie, die von 1266 an in Absprache mit dem Papst die Herrschaft in Süditalien übernommen hatte. Als Vertraute und Berater der Mächtigen und als Bischöfe erlangten gerade die Minoriten weit reichenden Einfluss, dem die Forschung mit dem Begriff des ‚francescanesimo di corte‘ Rechnung trägt. Mit Beginn der Herrschaft der Anjou traten Neuerungen insbesondere in den Städten in Erscheinung. Neapel erlebte einen enormen Bauboom und wurde zum künstlerischen Vorbild für diverse Adelsfamilien in der ‚Provinz‘. Dort änderte sich das Erscheinungsbild der großen wie kleineren urbanen Zentren vor allem durch den Bau oder die Erneuerung von Stadtmauern und die Gründung zahlreicher Mendikantenniederlassungen. In Apulien wurde vor allem der lokale Adel aktiv.¹⁰⁴ Die territoriale Reorganisation des Gebiets durch Karl I. von Anjou hatte die Einsetzung französischer Adelige zur Führung der Grafschaften beinhaltet. Wie die Anjou so zeigten sich auch diese den Minderbrüdern besonders geneigt

103 Grundlegend für das Zusammenwirken von Feudalaristokratie und Franziskanern hinsichtlich der Auswirkungen auf die Kunst der Region sind die folgenden Publikationen: *Calò Mariani*, Note (wie Anm. 4); *Tocci*, Problemi (wie Anm. 67); *Tocci*, Architetture (wie Anm. 67) sowie *Pina Belli D'Elia*, Principi e mendicanti. Una questione d'immagine, in: Caterina Lavarra (Hrsg.), Territorio e feudalità nel mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo. Atti del primo convegno internazionale di studi su la casa Acquaviva d'Atri e di Conversano, Conversano/Atri, 13.–16.9.1991. 2 Bde. Galatina 1995–1996. Bd. 2. (Biblioteca di cultura pugliese. Serie seconda, Bd. 101.) Galatina 1996, 274–292, und der Sammelband von *Antonio Cassiano/Benedetto Vetere* (Hrsg.), Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento. Lecce 2006.

104 Lange Zeit herrschte in der Geschichtsschreibung die Auffassung vor, dass der Erfolg der Bettelorden von der Unterstützung des Königshauses der Anjou abhing. Vgl. für die jüngere Literatur etwa *Pellegrini*, Territorio (wie Anm. 9). Inzwischen haben sich die Akzente etwas verschoben: Während die Haltung der verschiedenen Generationen der Anjou zu Dominikanern und Franziskanern nun differenzierter gesehen wird, betonen jüngere Studien vor allem die Bedeutung des lokalen Adels als Hauptförderers der Mendikanten. *Bruzelius*, Stones (wie Anm. 63), 77, 128f., konstatiert erst unter Karl II. eine wirklich ‚flächendeckende‘ Unterstützung von Mendikantenniederlassungen. *Samantha Kelly*, Religious Patronage and Royal Propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in Context, in: Janis Elliott/Cordelia Warr (Hrsg.), The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography, and Patronage in Fourteenth Century Naples. Aldershot 2004, 27–43, ist der Meinung, dass die Anjou die Bettelorden nicht übermäßig bevorzugten, sondern ihre kirchliche Stiftungstätigkeit wohl durchdacht zwischen den verschiedenen Orden ausbalancierten. *Tanja Michalsky*, Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft, in: Tanja Michalsky (Hrsg.), Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Berlin 2001, 121–148, hingegen erkennt eine demonstrative Identifikation des Königspaars Robert von Anjou und Sancia von Mallorca mit dem Franziskanerorden, insbesondere mit den reformorientierten Kräften. Zur Bedeutung des lokalen Adels vgl. *Giovanni Vitolo*, La noblesse, les ordres mendicants et les mouvements de réforme dans le

und veranlassten die Gründung zahlreicher Konvente in kleineren Zentren und auf dem Land.¹⁰⁵ Erst mit ihrer Hilfe konnten sich die Franziskaner flächendeckend in der Region ausbreiten. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts traten zunächst die angiovinischen Fürsten von Taranto mit Stiftungen hauptsächlich in Taranto und Brindisi in den Vordergrund. In der zweiten Hälfte des 14. und im 15. Jahrhundert gewannen spezielle lokale Feudalfamilien an Bedeutung, zunächst die Grafen von Lecce, in erster Linie die d'Enghien und Brienne, und dann vor allem die Del Balzo Orsini, Chiaromonte, Maremonti und Acquaviva.¹⁰⁶ So wurden, um nur einige wenige Beispiele aufzuzählen, S. Francesco in Lucera von Karl II. von Anjou, S. Caterina in Galatina von den Del Balzo Orsini, S. Maria dell'Isola in Conversano von den Acquaviva gegründet. Dabei waren auch von den Bettelorden unabhängige wichtige Gründungen dem Adel zu verdanken, so wurde wahrscheinlich S. Maria del Casale bei Brindisi von den Fürsten von Taranto Ende des Duecento gestiftet.¹⁰⁷ Der Einfluss der feudalen Stifterfamilien ging also über die Kunst der Bettelorden hinaus, die apulische Kunstlandschaft des 14. und 15. Jahrhunderts zeigt sich zu größten Teilen von ihnen geprägt.

Es stellt sich die Frage nach den künstlerischen Präferenzen dieser Führungsschicht. Über ihre Stiftungen fanden vor allem Impulse aus der Provence sowie aus dem Zentrum Neapel als Sitz des Königshauses Eingang in die Kunst Apuliens. Gerade im Umfeld der neapolitanischen Königsfamilie beliebte Heilige und Themen wie die Apokalypse verbreiteten sich von den prestigeträchtigen Bauten des Adels aus in der Region.¹⁰⁸ Jedoch ist dies nicht mit einer hermetischen Abgeschlossenheit ihrer Kunst gleichzusetzen. So beweist beispielsweise der unter Auftraggeberschaft verschiedener Adeliger entstandene Freskendekor des Trecento in S. Maria del Casale bei Brindisi die Anstellung lokaler Künstler und eine Offenheit gegenüber Motiven östlicher Herkunft (Abb. 4).¹⁰⁹ Kirchen unterschiedlicher Funktion, etwa eben S. Maria del Casale oder die Kirchen von Ugento und Alezio oder die Dominikanerkirche Chiesa del Cristo in

royaume de Sicile, in: *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge*. Actes du colloque organisé par l'Université d'Angers. (Collection de L'École Française de Rome, Bd. 275.) Rom 2000, 553–566; Vgl. auch *Arnaldo Venditti*, *Urbanistica e architettura angioina*, in: *Storia di Napoli*. 11 Bde. Neapel 1967–1987. Bd. 3. Napoli angioina. Neapel 1969, 667–888.

105 *Vitolo*, *Ordini mendicanti* (wie Anm. 7), 75f.

106 Vgl. dazu *Belli D'Elia*, *Principi* (wie Anm. 103), 261–294; *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52).

107 Dieses wird zumindest in der Forschung vermutet. *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52), 279f.; *Calò Mariani*, *Santa Maria del Casale* (wie Anm. 57).

108 Vgl. dazu *Calò Mariani*, *Note* (wie Anm. 4), 139–164; *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52), 263.

109 So wurde z. B. das Fresko des Jüngsten Gerichts an der Westfassade von Rinaldo da Taranto Anfang des Trecento gemalt. Es ist in seiner Anlehnung an das Mosaik in Torcello als Verbindung eines byzantinischen Modells mit Einflüssen aus dem Adriaraum und dem Nahen Osten

Brindisi, weisen stilistische Analogien zu Bauten auf dem Peloponnes und in Ungarn auf.¹¹⁰

Demnach wurden durch die Stiftungen des Feudaladels verschiedene Modelle nach Apulien eingeführt, was aber eine Berücksichtigung der einheimischen Kunsttradition nicht ausschloss. Es ging offenbar auch den adeligen Auftraggebern nicht generell um eine forcierte Latinisierung der Region mit Hilfe ‚westlicher‘ Kunst.¹¹¹ Dafür spricht auch die Umgangsweise der Herrscher Apuliens mit der lokalen Kultur und Bevölkerung. Gingen in Kalabrien die Ortsbischöfe mit Unterstützung der Königin Johanna von Neapel und unter Einsatz der Bettelorden aktiv mit den Mitteln der Inquisition gegen die griechischen Gemeinden vor, so verliefen die lateinisch-griechischen Begegnungen im Salento weniger konfliktreich.¹¹² In der Terra d'Otranto etwa arbeiteten zwar die Bischöfe zusammen mit den Benediktinern auf eine verstärkte Kontrolle der griechischen Klöster hin,¹¹³ die Gemeinden blieben aber offensichtlich unbehelligt. Erst vom Ende des 14. Jahrhunderts an übten in Apulien die Päpste – mit unterschiedlichem Erfolg – politischen Druck auf die griechischen Gemeinden aus.¹¹⁴ Der herrschende Feudaladel ist in den Quellen nicht als aktiver Contrapart der griechischen Bevölkerung zu erkennen. Er scheint vielmehr die auf religiöser Ebene vorhandenen Zwistigkeiten nach Möglichkeiten entkräftet zu haben und konnte, wie im Folgenden deutlich werden wird, der Erhaltung der griechischen Tradition sogar förderlich sein.

Die Kunstpolitik der Del Balzo Orsini und S. Caterina in Galatina

Die Stiftungs- und Kunstpolitik der Del Balzo Orsini, der bedeutendsten Herrscherfamilie Apuliens im 14. und 15. Jahrhundert, zeigt exemplarisch das in engem Zusammenschluss mit den Franziskanern wie auch unter Berücksichtigung der Griechen durchgeführte gezielte und politisch bedingte Vorgehen feudaler Auftraggeber. An ihm wird offensichtlich, dass die ursprüngliche und eventuell bereits lange zurückliegende

gedeutet worden. *Calò Mariani*, *Echi d'oltremare* (wie Anm. 45), 246f.; *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52), 279–286.

- 110 Sie dürften mit den damaligen politischen Einflussphären der Anjou in diesen Regionen – als Prinzen von Achaia und Könige von Ungarn – in Verbindung stehen; *Bruzelius*, *Stones* (wie Anm. 63), 128. Doch muss ein solches mutmaßliches aktuell-politisches Architekturprogramm auch vor dem Hintergrund der über mehrere Jahrhunderte existierenden Beziehungen zwischen Apulien und den Gebieten östlich der Adria (Ragusa, Epirus, Achaia, Armenien, Georgien, Ungarn etc.) gesehen werden.
- 111 So noch z. B. *Calò Mariani*, *Note* (wie Anm. 4), 140f., 158. – Zur gezielten Latinisierung unter den Normannen vgl. *Vito Sivo*, *Lingua e cultura nella Puglia dell'età normanna*, in: *Silvio Fioriello* (Hrsg.), *Bitonto e la Puglia tra tardoantico e regno normanno. Atti del Convegno*, Bitonto, 15.–17.10.1998. (Il Grifo, Bd. 3.) Bari 1999, 265–289.
- 112 *Thomas Hofmann*, *Papsttum und griechische Kirche in Süditalien in nachnormannischer Zeit* (13.–15. Jahrhundert). Diss. phil. Bamberg 1994, 184–192.
- 113 Vgl. *Houben*, *Benedettini* (wie Anm. 6).
- 114 So *Hofmann*, *Papsttum* (wie Anm. 112), 192.

,westliche‘ Herkunft der Adelsfamilien nicht automatisch mit einer entsprechenden Prägung und Zielsetzung der lokalen Herren gleichzusetzen ist. Die aus Frankreich stammenden Del Balzo hatten die Grafschaft Soletto Mitte des 14. Jahrhunderts übernommen und entwickelten sich Ende des Jahrhunderts unter fortwährender Ausweitung ihres Einflussbereichs mit Raimondo del Balzo Orsini (1350/55–1406) zur wichtigsten politischen Macht in Apulien. Die Herrschaft der Familie zeichnete sich durch eine besondere politische und kulturelle Flexibilität aus. Sie hielten zwar einerseits eine enge Verbindung zum päpstlichen Stuhl und zu den Franziskanern, förderten aber gleichzeitig auch die griechische Kirche vor Ort. Zum Beispiel sorgte die Ehefrau von Raimondo del Balzo, Maria d’Enghien (1367–1446), im Jahre 1420 mit einer Intervention bei Papst Martin V. dafür, dass die griechische Klosterkirche S. Maria di Cerrate, die sich der Bischof hatte kommandieren lassen, einem Mönch des Klosters zurückgegeben wurde.¹¹⁵ Ihr Sohn, Giovanni Antonio del Balzo Orsini (1386/93–1463), richtete 1452 einen fünftägigen Markt bei S. Maria di Cerrate ein.¹¹⁶ Darüber hinaus entwickelte die Hofkultur des Fürstentums von Taranto unter den Del Balzo Orsini einen eigenen autochthonen, neogriechischen Humanismus, der mit der byzantinischen Welt in engem Kontakt stand. Maria d’Enghien sammelte beispielsweise antike Münzen. Die Bibliothek der Familie enthielt zahlreiche griechische Codices, in Auftrag gegeben bei griechischen Skriptorien in Galatina und Nardò.¹¹⁷ Gerade in ihrem Herrschaftsgebiet bestand zwischen Nardò, Soletto, Maglie und Gallipoli ein reiches, an das griechische Gemeindefeld gebundenes kulturelles Leben.¹¹⁸ Demnach wurde das südliche Apulien nicht nur durch die gut ausgestatteten Bibliotheken von Basilianerklöstern wie S. Maria di Cerrate und S. Nicola di Casole und die Aktivitäten griechischer Geistlicher zum Hort griechischen Schriftguts. Auch die herrschende Adelsfamilie pflegte das östliche Erbe, das in ihrem Umkreis weiterentwickelt wurde.

Auch die Bauprojekte der Familie Del Balzo widersprechen der Hypothese einer forcierten Implementierung ,westlicher‘ Kunst. Im Gegenteil zeugen sie von einem freien und problemlosen Umgang mit verschiedenen Kunstrichtungen. Raimondo ließ in Soletto, einer Nachbarstadt Galatinas, die Kirche S. Lucia und die sog. Guglia errichten. Die Guglia, wohl als Turm einer römisch-katholischen Pfarrkirche gedacht, wurde in

115 *Poso*, Salento normanno (wie Anm. 93), 104f.

116 *Michela Pastore*, *Fonti per la storia di Puglia: Regesti dei Libri Rossi e delle pergamene di Gallipoli, Taranto, Lecce, Castellaneta e Laterza*, in: Michele Paone (Hrsg.), *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*. 7 Bände. Galatina 1972–1980. Bd. 2, Galatina 1973, 153–295, hier 247, documento 27.

117 *Ferruccio Canali/Virgilio Galati*, *L’ „Umanesimo greco“ e Firenze: Galatina in Terra d’Otranto tra cultura umanistica e attenzioni ottocentesche*, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 1, 1997, 9–33, hier 10f.; *Rosario Coluccia*, *Lingua e politica. Le corti del Salento nel Quattrocento*, in: Paolo Viti (Hrsg.), *Letteratura, verità e vita: studi in ricordo di Gorizio Viti*. (Storia e letteratura, Bd. 223.) Rom 2005, 129–172, hier 152f.

118 *Jacob*, *Testimonianze* (wie Anm. 19), 63f.

einer spätgotischen Architektur realisiert.¹¹⁹ Ihr reicher ornamentaler Dekor wurzelt in der Regionaltradition, während sich das Maßwerk der Zwillingsfenster und die Durchbrechungen von Balustrade und Fiale an einer überregionalen und zur Bauzeit höchst aktuellen Formensprache orientieren.¹²⁰ Dagegen war S. Lucia als Kirche einer griechischen Gemeinde in ihrem Außendekor deutlich dem romanischen Formengut der alten Klosterkirche des Basilianerklosters S. Maria di Cerrate verpflichtet.¹²¹ Die Außenwände des nicht mehr erhaltenen Saalbaus wurden auf dieselbe Weise wie bei S. Maria di Cerrate durch profiliert gerahmte Wandfelder mit Rundbogenfries als oberem Abschluss gegliedert. Die von den Del Balzo Ende des 14. Jahrhunderts ebenfalls in Soleto gestiftete, offensichtlich einer griechischen Gemeinde dienende Kirche Santo Stefano (Abb. 1c) wurde in mehreren Phasen mit einem griechisch beschrifteten Programm ausgemalt. Die Inschriften stehen in ostkirchlicher Tradition.¹²² Gleichzeitig sichert die Darstellung frommer römisch-katholischer Würdenträger im Jüngsten Gericht die sichtbare Oberhoheit der römischen Kirche (Abb. 13, Tafel VI 2).¹²³ Der Sohn Raimondos, Giovanni Antonio del Balzo, trat wohl als Stifter der franziskanischen Chinisia in Bitonto auf, die mit den beiden überkommenen Freskenfragmenten einen deutlich franziskanischen Stempel trägt (Abb. 7).¹²⁴

Wird in diesen Beispielen eine individuelle Anpassung und Auswahl von der jeweils passenden Form und dem adäquaten Inhalt aus verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten und kulturellen Traditionen deutlich, so ist besonders interessant, welcher Kunstpolitik die Del Balzo in ihrer monumentalsten Stiftung, in S. Caterina in Galatina folgten. Gerade diese Kirche ist von der Forschung, offensichtlich motiviert durch den eingangs zitierten Bullentext, als exemplarisches Beispiel für die Kooperation von katholischer Kirche, Mendikanten und Feudaladel in der Implementierung ‚westlicher‘ Kunst mit dem Zweck einer Latinisierung und Verdrängung des östlich geprägten Lokalstil als Zeichen einer ‚orientalischen‘ Kultur angesehen worden.¹²⁵ Kirche, Kloster und Hospital von S. Caterina wurden von Raimondo del Balzo Orsini, Graf von Soleto

119 Zur Geschichte der Guglia und zur Diskussion über ihre ursprüngliche Funktion vgl. *Luigi Manni*, *Dalla guglia di Raimondello alla magia di messer Matteo*. Galatina 1997; *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52), 299.

120 *Pace*, *Kunstdenkmäler* (wie Anm. 38), 462, sieht in diesen architektonischen Lösungen möglicherweise über Neapel vermittelte Kenntnisse der gleichzeitigen katalanischen Architektur.

121 Zu der nur noch durch wenige Abbildungen überlieferten Kirche vgl. *Kemper*, *SS. Nicolò e Cataldo* (wie Anm. 41), 201. Ältere Beschreibungen liefern *De Giorgi*, *Provincia* (wie Anm. 3), 47f.; *Giuseppe Gigli*, *Il tallone d’Italia*. 2 Bände. Bergamo 1911–1912. Bd. 1: *Lecce e dintorni*. (Collezione di monografie illustrate 1, Bd. 61.) Bergamo 1911, 79–82.

122 Vgl. *Roberto Mastacchi*, *Il Credo nell’arte cristiana italiana*. Siena 2007, 37f.; *Jacob*, *Testimonianze* (wie Anm. 19), 59f.

123 Vgl. dazu *Ortese*, *Sequenza* (wie Anm. 57).

124 *Calò Mariani*, *Note* (wie Anm. 4), 161; *Milello*, *La Chiesa* (wie Anm. 77), 151f.

125 *De Giorgi*, *Provincia* (wie Anm. 3), 414; *Anna Maria Matteucci*, *Gli affreschi di S. Caterina in Galatina*, in: *Napoli Nobilissima* 5, 1966, 189. Vgl. *Vittorio Zaccchino*, *In umbilico totius penin-*



Abb. 13: Soletto, S. Stefano, Jüngstes Gericht an der Westwand (Foto: M. Mersch)

und Lecce, gegründet.¹²⁶ Die Kirche war zum Zeitpunkt ihrer päpstlichen Bestätigung,

sulac: Galatina e dintorni dai bizantini ai napoleonidi, in: Mario Cazzato (Hrsg.), *Dinamiche storiche di un'area del Salento*. Galatina 1989, 131–259, bes. 193, 256–266. – Für weitere Details verweisen wir auf unsere Veröffentlichung: *Differenzwahrnehmung in Architektur und Malerei der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina (Apulien)*, in: Michael Borgolte/Juliane Schiel/Bernd Schneidmüller/Annette Seitz (Hrsg.), *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*. (Europa im Mittelalter, Bd. 10.) Berlin 2008, 50–83.

126 Vgl. generell zur Geschichte des Konvents *Benigno Francesco Perrone*, *Neofeudalesimo e civiche Università in Terra d'Otranto*. (Biblioteca di Cultura Pugliese, Bd. 19.) Galatina 1978; *Cosimo Damiano Poso*, *La fondazione di Santa Caterina: scelta devozionale e committenza artistica di Raimondo Orsini del Balzo*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Lecce 2006, 194–223; *Panarelli*, *Fondazione* (wie Anm. 102).

im Jahr 1385, bereits im Bau. Eine zweite Bulle dieses Datums belegt die auf Verlangen des Stifters hin erfolgte Berufung von Franziskanerkonventualen der Provinz Kalabrien.¹²⁷ Fertig gestellt war die Kirche vermutlich im Jahre 1391, dessen Datum als Inschrift über dem linken Seitenportal der Fassade angebracht ist. Aus demselben Jahr datiert eine Bulle, mit der Papst Bonifatius IX. auf Wunsch von Raimondo del Balzo nunmehr den Vikar des Vikariats Bosnien bittet, einige *fratres* nach Galatina zu schicken.¹²⁸ Bereits aus dieser kurzen Datenübersicht wird eines deutlich: Die angeblich für die *Latini* von Galatina erbaute Kirche S. Caterina wurde keineswegs auf Anregung des Vatikan oder der Mendikanten hin errichtet, sondern entstand auf Betreiben des feudalladeligen Stifters, hauptsächlich als Familiengrablege.¹²⁹ Sie wurde erst nachträglich vom Papst autorisiert und nachträglich wurden die Franziskaner berufen. Ihre Entstehung ist demnach nicht als gezielte kirchliche Aktion gegen die orthodoxen Gläubigen zu verstehen, selbst wenn sie im Nachhinein mit dieser Deutung belegt wurde.¹³⁰ Vielmehr tritt die Stifterfamilie als treibende Kraft hervor, auf deren Willen hin die Kirche mit dem Zweig der bosnischen Franziskaner verbunden und unter den speziellen Schutz des päpstlichen Stuhls gestellt wurde.¹³¹ Die ausschlaggebende Bedeutung der Stifter für das Kirchenprojekt ist auch bei der Betrachtung von Architektur und Dekoration in Erinnerung zu behalten.

127 Für beide Urkunden s. Anm. 1.

128 *Montinari*, Galatina antica (wie Anm. 1), VIII–IX, Documento 14.

129 Zu den Grablegen in der Kirche und der entsprechenden Bestimmung des Sakralbaus vgl. *Dagmar Zimdars*, Die Ausmalung der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina/Apulien. München 1988, 156–160, 171–176.

130 Nur selten werden die genaueren Entstehungsumstände der beiden Papsturkunden berücksichtigt, die darauf hinweisen, dass in diesem Fall die Initiative eher beim Stifter als beim Papst lag. Raimondo del Balzo Orsini hatte längst mit dem Bau der von ihm gegründeten Kirche begonnen (*fundari et construi facere iam incepit*), als er sich die Stiftung nachträglich von Papst Urban VI. bestätigen ließ. Der Papst stellte die beiden von Seiten des Feudalherren erbetenen Urkunden unmittelbar nach seiner Befreiung durch Raimondo aus einer eineinhalbjährigen Belagerung durch Karl III. von Durazzo in Nocera aus, noch bevor er nach Genua abreiste. Sie sind also wohl eher als eine Dankesgabe denn als eine kirchenpolitische Intervention zu sehen. Vgl. *Perrone*, Neofeudalesimo (wie Anm. 126), 157–159; *Cosimo Damiano Poso*, Vescovi e potere politico in Terra d'Otranto durante il grande scisma d'Occidente, in: Puglia medievale. Politica, istituzioni, territorio tra XI e XV secolo. (Università degli Studi di Lecce, Dipartimento de scienze storiche e sociali: Serie 2, Saggi e Ricerche, Bd. 10.) Galatina 2000, 83–138, hier 103 mit Anm. 80.

131 Die Einweihungszeremonie eines Hospitals in Andrano beweist, dass karitative Einrichtungen nicht unter dem Segen einer speziellen Kirche stehen mussten. Anfang der 1370er Jahre erfolgte dort die Einweihung eines von einem Privatmann finanzierten Hospitals unter Anwesenheit von Bischöfen verschiedener Konfession. Vgl. *André Jacob*, Une fondation d'hôpital à Andrano en Terre d'Otrante (Inscription byzantine du Musée provincial de Lecce), in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge – Temps modernes* 93, 1981, 683–693.

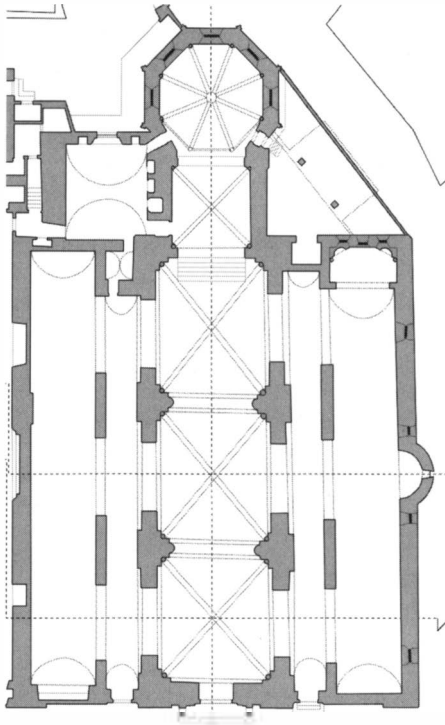


Abb. 15: Galatina, S. Caterina, Querschnitt (unter Verwendung der Konventszeichnung bei Russo, *La basilica* [wie Anm. 132], 61)

Abb. 14: Galatina, S. Caterina, Grundriss (unter Verwendung des Konventsplans bei Russo, *La basilica* [wie Anm. 132], 59)



Abb. 16: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff (links) und südliche Seitenschiffe (Foto: M. Mersch)

Es handelt sich bei dem Bau um das für lateinische Kirchen jener Zeit höchst außergewöhnliche Konzept einer fünfschiffigen Basilika auf annähernd quadratischem Grundriss mit quadratischem Chorhaus (Abb. 14).¹³² Die oktogonale Chorthauptkapelle wurde nachträglich, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, unter Giovanni Antonio Orsini als Grabkapelle angebaut. Im Unterschied zu anderen fünfschiffigen Basiliken Italiens¹³³ sind die inneren Seitenschiffe deutlich schmaler und auch niedriger als die äußeren (Abb. 15) und wirken – auch durch ihre Portalzugänge in der Fassade – eher wie Korridore. Zwischen den Schiffen vermitteln nicht wie üblich Arkaden mit Pfeiler- oder Säulenreihen, sondern massive Wände mit nur einer Bogenöffnung pro Joch. Das Mittelschiff und das Sanktuarium werden von Kreuzrippengewölben überfangen, die inneren und äußeren Seitenschiffe aber von Spitztonnengewölben, die für diese Bauzeit anachronistisch wirken. Das rechte äußere Seitenschiff besitzt zudem an ungewöhnlicher Stelle, nämlich in der Mitte der Längsmauer, eine Apside.

Hauptschiff und äußere Seitenschiffe sind als eigenständige Räume erlebbar (Abb. 16). Die dunklen, nur mit einem Rundfenster in der Fassade versehenen, tonnengewölbten Seitenschiffe evozieren den Raumeindruck zeitgenössischer bzw. älterer griechischer Pfarrkirchen der Region, wie zum Beispiel S. Maria della Croce bei Casa-

132 Wichtige Beiträge und Bemerkungen zur Baugeschichte finden sich bei: *Baldassar Papadia*, *Memorie storiche della città di Galatina nella Japigia*. Neapel 1792, bes. 30, 35f.; *Gian Luigi Blasi*, *Galatina e la sua gemma*. Galatina 1934, bes. 57–67; *Heinrich Wilhelm Schulz*, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Ferdinand von Quast. 4 Teilbde. Dresden 1860. Bd. 1, 274–286. *Camille Enlart*, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 66.) Paris 1894, 162; *Wolfgang Krönig*, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2, 1938, 1–142, hier 58f.; *Antonio Antonaci*, *Gli affreschi di Galatina*. Mailand 1966, 3–8; *Adiuto Putignani*, *Il tempio di S. Caterina in Galatina*. Galatina 1947, ²1968; *Teodoro Presta*, *La basilica orsiniana Santa Caterina in Galatina*. Con saggio sugli affreschi di Clemente Marsicola. Avegna Genua 1984, 17–42; *Zimdars*, *Ausmalung* (wie Anm. 129), 90–95; *Kemper*, *SS. Nicolò e Cataldo* (wie Anm. 41), 187–190; *Belli D'Elia*, *Principi* (wie Anm. 103), 261–294, hier 275; *Fernando Russo*, *La storia della basilica*, in: ders. (Hrsg.), *La parola si fa immagine. Storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina*. Venedig 2005, 13, 20f.; *ders.*, *La basilica*, in: ebd. 23, 35. *Cazzato*, *Imprese* (wie Anm. 76), 307–325. Trotz zweier umfangreicher Restaurierungskampagnen 1974/75 und 2002/2003 fehlt noch immer eine dokumentierte historische Bauforschung. Fehlende Publikationen zur archäologischen Forschung schmerzen umso mehr, da der knappe Überblick in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali/ Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Puglia (Hrsg.), *Restauro in Puglia 1971–1981*. Mostra Bari, Castello Svevo, 3.–10.1982. 2 Bde. Fasano 1983, Bd. 2, 421–427, erkennen lässt, dass neben groben Eingriffen zum Zweck der Wandentfeuchtung mindestens im ehemaligen Presbyterium Grabungen stattgefunden haben, die diverse Mauerbefunde erbrachten; vgl. ebd. 422, Abb. 68. 3.

133 Die italienischen Beispiele fünfschiffiger Basiliken des Spätmittelalters basieren auf frühchristlichen Vorgängerbauten oder waren ursprünglich dreischiffige Basiliken, die später durch Lateralkapellen bzw. Kapellenschiffanbauten erweitert wurden. Vgl. z. B. San Lorenzo Maggiore in Neapel; *Bruzelius*, *Stones* (wie Anm. 63), 47–73, bes. 48f., 60f.

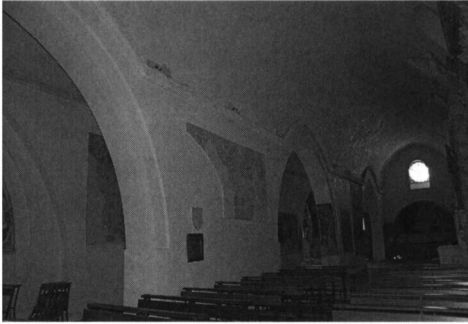


Abb. 17a: Galatina, S. Caterina, Nordseitenschiff (Foto: M. Mersch)

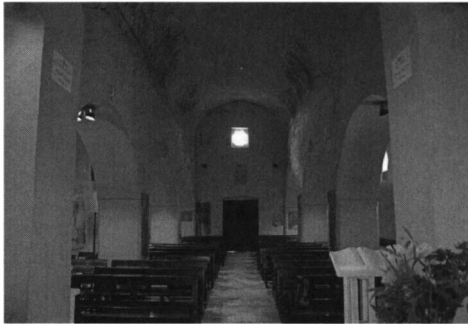


Abb. 17b: Casarano, S. Maria della Croce, Hauptschiff (Foto: M. Mersch)

rano (Abb. 17a, b);¹³⁴ im rechten Seitenschiff kommt eine kleine Apside hinzu, wie sie für die Ostpartie byzantinischer Zentralbauten und Basiliken typisch ist. Das lang gestreckte Mittelschiff hingegen ist ein relativ heller, durch seine Proportionen und die Kreuzrippengewölbe sehr hoch und schlank wirkender Raum, der an die Oberkirche von S. Francesco in Assisi erinnert (Abb. 18, Tafel VI 3) – freilich ohne Querhaus und polygonale Apsis, also nur auf das Langhaus bezogen, wobei zu betonen ist, dass wir den ursprünglichen Ostabschluss des Chorhauses von S. Caterina nicht kennen.¹³⁵ Die Grundrissproportionen der beiden Bauten, die einen enorm langgestreckten Raum erzeugen, sind recht ähnlich: 1 : 4 in Assisi bei Innenmaßen von 13,5m x 54m (vier Langhausjoche) und 1 : 4,4 in Galatina bei Innenmaßen von 9m x 40m (drei Langhausjoche und ein Chorjoch). Gleichwohl wurde mit dem relativ schwerfälligen, mit starken Gurtbögen versehenen Stützensystem in Galatina keineswegs das umbrische Vorbild kopiert

und die Kapitellplastik schließt deutlich an die romanisch-apulische Skulptur der normannischen wie auch späterer Zeit an. Die schmalen Gänge der inneren Seitenschiffe halten Hauptschiff und äußere Seitenschiffe gewissermaßen auf Abstand, trennen sie mehr als dass sie zwischen ihnen vermitteln. Auch die großen Wandflächen des Hauptschiffs tragen dazu bei. Die Arkadenöffnungen sind zwar relativ groß, doch wenn der Blick schräg auf sie fällt – etwa vom Hauptportal aus oder von der Mitte des ersten

134 Ein in den Ostpartien bis in das 5. oder 6. Jahrhundert zurückgehender Bau, der im 13. Jahrhundert seine basilikale Gestalt bekam und nochmals um 1400 leicht verändert wurde. Das Tonnengewölbe stammt mindestens aus dem 10. Jahrhundert. Zur Baugeschichte vgl. *Restauri in Puglia* (wie Anm. 132), 402–407.

135 Der einschiffige Saalbau und seine gotischen Travée wie auch die polygonale Apsis sind die Aspekte, die bei der architektonischen Nachfolge von S. Francesco in Assisi am häufigsten kopiert wurden und weiteste Verbreitung fanden; vgl. *Antonio Cadei*, „Secundum loci conditionem et morem patriae“, in: Corrado Bozzoni (Hrsg.), *Saggi in onore di Renato Bonelli. (Quaderni dell’istituto di storia dell’architettura, n. s., Bd. 15/20.)* Rom 1992, 135–142; *Schenkluhn*, *Architektur* (wie Anm. 68), 56.



Abb. 18: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff, Blick nach Osten (Foto: M. Mersch)

Jochs in die folgenden Joche –, lassen sie keinen Blickkontakt in die äußeren Seitenschiffe zu. Wechselt der Betrachter jedoch die Blickachse und wendet sich innerhalb eines Jochs der einen oder anderen Seitenwand zu, dann eröffnen die exakt parallel zueinander situierten großen Bögen in den Wänden der Zwischenschiffe eine neue visuelle Achse und einen neuen Raum (Abb. 19). Die funktionale Bestimmung der Zwischenschiffe scheint die von Korridoren zu sein, die Zugänge zu Haupt- oder Seitenschiffen sicherstellten, ohne dass dabei Messfeiern oder Stundengebete in einem der Räume gestört würden.¹³⁶ Dennoch sind solche Gänge keineswegs architektonisch notwendig und stellen eine singuläre Lösung dar. Alle Mendikantenkirchen kombinierten problemlos Stundengebete im Brüderchor (hinter dem Lettner), Messen an Altären im Kirchenschiff und Messen wie Andachten in Privatkapellen in oder an Haupt- oder Seitenschiffen.

Die Fassade von S. Caterina wartet ebenfalls mit ungewöhnlichen architektonischen Lösungen auf. Aufgrund der Fünfschiffigkeit ist sie sehr breit gelagert (Abb. 20). Die zusätzlichen inneren Seitenschiffe treten aber in der Fassadengliederung nicht hervor; ihre Existenz verraten allein die vier Okkuli. In auffälligem Gegensatz zum üblichen basilikalen Fassadenschnitt steht die Tatsache, dass die Seitenschiffsdächer nicht als Abdächer an das Hauptschiff angebunden sind. Die inneren und äußeren Seitenschiffe

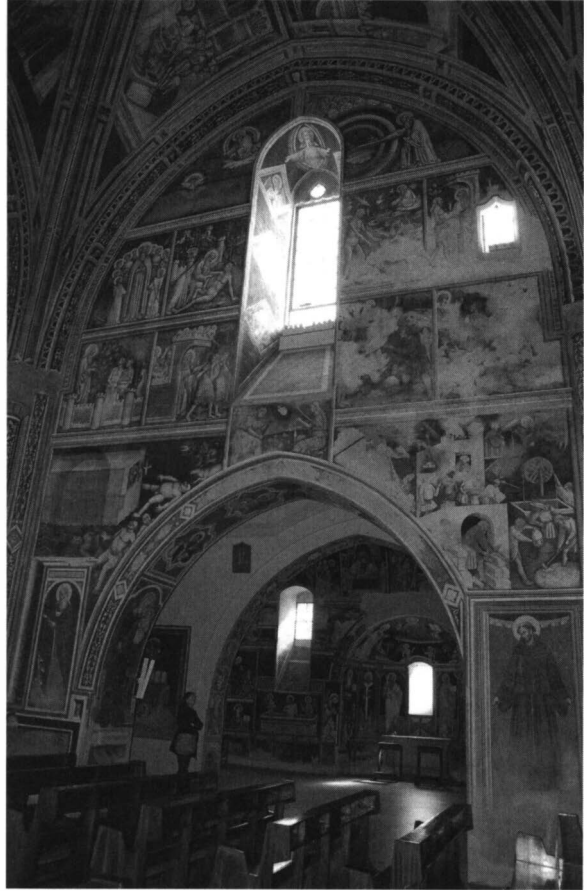


Abb. 19: Galatina, S. Caterina, Durchblick vom mittleren Joch des Mittelschiffs zum Südseitenschiff mit der Abside (Foto: M. Mersch)

136 Das Hauptportal wird sicherlich nur zu besonderen Anlässen geöffnet worden sein. Durch die beiden Seitenportale betritt man direkt die Korridore und kann von dort wahlweise in einen Abschnitt der Seitenschiffe oder in eines der Joche des Hauptschiffs gelangen, ohne einen anderen Kirchenraum durchqueren zu müssen.



Abb. 20: Galatina, S. Caterina, Fassade (Foto: M. Mersch)

sind stattdessen jeweils hinter einem Spitzgiebel zusammengefasst, bei denen es sich um Blendmauern handelt; denn die Dächer der Seitenschiffe sind flach und aufgrund der niedrigen Innenseitenschiffe zum Hauptschiff hin geneigt. Rundbogenfriese in identischer Ausführung begleiten die Mauerkronen von Haupt- und Seitenschiffen. Das Kranzgesims der Seitenschiffe wird dabei als Stockgesims vor dem Hauptschiff fortgesetzt und bildet so ein horizontales Band um die Bauglieder, das zusammen mit den flachen Eckkrisaliten den Eindruck der Fassadenbreite noch verstärkt. Das Hauptschiff wird dennoch als Einzelelement der Fassade betont, indem es in der unteren Zone leicht hervorgezogen wird. Mit seiner schlichten Gestaltung durch ein Rosenfenster über Rundbogenportal gleicht es – für sich allein genommen – den typischen mendikantischen Kirchenfassaden Süditaliens.

Der sehr qualitätvolle Dekor der drei Fassaden-Portale orientiert sich deutlich an dem Portaldekor der 200 Jahre älteren, von dem letzten Normannenkönig Tankred von Lecce erbauten Benediktinerkirche SS. Nicoló e Cataldo in Lecce und der ebenso alten griechischen Klosterkirche der Basilianer S. Maria di Cerrate bei Squinzano. Hinsichtlich der Details seien hier nur einige Beispiele herausgegriffen: Besonders ähnlich ist etwa die Kombination von Akanthusband und Kreisranke am linken Seitenportal in Galatina und am Hauptportal von S. Maria di Cerrate (Abb. 21a, b). Von einer Kopie



Abb. 21a (links): Galatina, S. Caterina, Rahmung des linken Fassadenportals (Detail) (Foto: M. Mersch)

Abb. 21b (rechts): Squinzano, S. Maria di Cerrate, Hauptportalrahmung (Detail) (Foto: M. Mersch)



Abb. 21c (links): Galatina, S. Caterina, Hauptportalrahmung (Detail) (Foto: M. Mersch)

Abb. 21d (rechts): Lecce, SS. Nicolò e Cataldo, Hauptportalrahmung (Detail) (Foto: M. Mersch)

kann man bei dem jeweiligen mittleren Rahmenband mit Kreisrankenmuster an den Hauptportalen in Lecce und Galatina sprechen (Abb. 21c, d). Auch ist der Architrav des Hauptportals in Galatina wie jener in Lecce auf der Unterseite mit einem sehr ähnlichen Rankenband versehen. Die Baldachinform des Portals mit der Abfolge von Löwe, Säule und Kapitell mit Adler findet sich am Dom von Matera – an der Porta dei Leoni und einem Schmuckfenster an der Südfassade – vorgebildet, der ebenfalls in der Nachfolge von SS. Niccolò e Cataldo und S. Maria di Cerrate steht. Dorothee Kemper

hat die engen Bezüge zwischen diesen Bauten des späten 12., frühen 13. Jahrhunderts als ‚Lecceser Skulpturgruppe‘ gefasst und auch die demonstrative Aufnahme dieses normannisch-romanischen Stils in der Bauplastik von S. Caterina thematisiert.¹³⁷ Sie sieht auch eine Verwandtschaft zwischen einzelnen Elementen der Kapitellplastik im Innenraum von S. Caterina in Galatina und der Loggienkapitelle von S. Maria di Cerrate, bei denen es sich vermutlich um ehemalige Lecceser Kreuzgang-Kapitelle handelt, die im 17. Jahrhundert transferiert wurden. So scheint etwa vom Cerratenser Vorbild der Vorhang von Blattenden über den Figuren übernommen worden und sogar der in Cerrate durch das Umgreifen des Halsringes motivierte untere Wulst von Blattansätzen unnötigerweise in Galatina mitkopiert worden zu sein.¹³⁸

Das Architravrelief des Hauptportals von S. Caterina mit Christus und den Aposteln, die zu seinen Seiten aufgereiht sitzen (Abb. 22), variiert laut Kemper das Lecceser Schema der Engelkopfreihen, die an Portalen in Lecce und Matera zu finden sind.



Abb. 22: Galatina, S. Caterina, Hauptportal, Architrav (Foto: M. Mersch)

Doch treten in Galatina zwei bedeutende Elemente hinzu. Der zwischen den Aposteln sitzende Christus hält ein Schriftband mit einem Zitat aus dem Johannes-Evangelium in Händen: *Ego vos elegi ut eatis* (Ich habe euch erwählt, damit ihr hinausgeht).¹³⁹ Die Darstellung ‚Christus mit seinen Aposteln‘ wird damit zum Hinweis auf den apostolischen Auftrag der Franziskaner zur lateinischen Mission;¹⁴⁰ ihre stilistische Gestaltung

137 Kemper, SS. Nicolò e Cataldo (wie Anm. 41), 187–190. Auf den Zusammenhang zwischen der Bauplastik von SS. Nicolò e Cataldo und S. Caterina hat auch *Maria Stella Calò Mariani*, *Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l’Oriente latino*, in: Roberto il Guiscardo e il suo tempo. Atti delle prime giornate normanno-sveve, Bari, 28.–29.5.1973. Rom 1975, ND Bari 1991, 35–66, hier 65f., hingewiesen.

138 Kemper, SS. Nicolò e Cataldo (wie Anm. 41), 190.

139 Joh 15,16: (...) *ego elegi vos et posui vos ut eatis et fructum adferatis et fructus vester maneat*.

140 Interessanter Weise wählte man in Galatina nicht den oft zitierten allgemeinen Missionsbefehl Christi in Mt 28,18–20 („Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf Erden. Darum gehet



Abb. 23a: Istanbul, Rahmenfragment eines Arkosolgrabes, Archäologisches Museum Istanbul (Foto: M. Mersch)

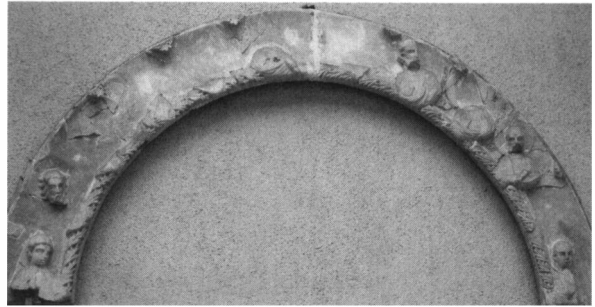


Abb. 23b: Istanbul, Apostelbogen aus dem Konstantin-Lips-Kloster, Archäologisches Museum Istanbul (Foto: M. Mersch)

mit der frontalen Ausrichtung der Figuren lässt hingegen byzantinische Vorbilder anklingen. Sie erinnert – vor allem in Gestik, Gewandstruktur und Kopfgestaltung der kleinen Apostelfiguren – an etwa zeitgleiche, spätbyzantinische Beispiele in Istanbul, wie den Apostelbogen aus dem Kloster des Konstantin Lips¹⁴¹ oder die Apostelgruppe auf dem Rahmen eines Arkosolgrabes aus einer anderen Istanbulker Kirche (Provenienz unbekannt)¹⁴², beide Anfang 14. Jahrhundert (Abb. 23a, b). Somit ist nicht nur eine künstlerische Anbindung an die vergangene lateinisch-griechische Kunst Apuliens, sondern auch eine Teilhabe an zeitgenössischen überregionalen (und überkonfessionellen) Stilentwicklungen des Mittelmeerraums zu erkennen.

Über dem linken Seitenportal gibt eine Inschrift in lateinischen Buchstaben das mutmaßliche Datum der Fertigstellung des Baus an: A D MCCCCLXXXI (1391). Über dem rechten Seitenportal richtet sich eine leider schon recht verwitterte griechische Inschrift auf dem Architrav direkt an die byzantinisch-ostkirchliche Bevölkerung Galatinas (Abb. 24).¹⁴³ Zu entziffern ist nur noch etwas mehr als die Hälfte der ersten von ursprünglich zwei Zeilen: +ENTAYΘA ECTIN H KAIΠΠEΛ(ΛA) ... (ενταυθα

hin und machet alle Völker zu Jüngern und taufet sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, und lehret sie alles halten, was ich euch aufgetragen habe.“), sondern die allgemeinere Thematisierung und persönlichere Ansprache Christi an seine Jünger bei Joh 15,14–16: „Ihr seid meine Freunde, wenn ihr tut, was ich euch gebiete. (...) Nicht ihr habt mich erwählt, sondern ich habe euch erwählt und euch dazu bestimmt, dass ihr hingehet und Frucht bringt und eure Frucht bleibe, damit, was immer ihr vom Vater in meinem Namen erbitet, er euch gebe.“

141 Archäologisches Museum Istanbul, Inventar-Nr. 4570 T. Vgl. *Hans Belting*, Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel, in: *Münchener Jahrbuch zur Bildenden Kunst* 23, 1972, 63–100, hier 67–79.

142 Archäologisches Museum Istanbul, Inventar-Nr. 928 T.

143 Der Architrav ist keine Spolie, wie *Presta*, Basilica (wie Anm. 132), 27, annimmt, sondern zeitgleich mit den anderen Portalelementen S. Caterinas. Das erweist nicht nur die genaue Passform, sondern auch das Rankenmuster an der Unterseite, das jenem an der Unterseite des Ar-

εστιν η καπελ(λα) = Hier ist die Kapelle/Kirche ...). Es folgte vermutlich unter anderem das Patronat der Kirche: αγιας Κατερινας.¹⁴⁴ Hinsichtlich der zweiten Zeile sind nur noch vage Vermutungen über die ersten etwa neun Buchstaben anzustellen, eventuell: (ΜΗ)Τ(ΕΡΑ)ΚΑΙ ... (μητερα και = Mutter[kirche?] und ...); nach einer Lücke folgt noch ΡΘ und der erodierte Rest der Zeile.

Mehrere der mit S. Caterina befassten Forscher haben aufgrund der außerordentli-



Abb. 24: Galatina, S. Caterina, rechtes Fassadenportal, Architrav (Foto: M. Mersch)

chen Bauform angenommen, dass die Kirche Strukturen eines Vorgängerbaus integriert und in mehreren Bauphasen entstand, wobei das Mittelschiff als einschiffiger – und nach Meinung einiger Autoren flach gedeckter – Ursprungsbau des 13. oder frühen 14. Jahrhunderts erst durch die Baumaßnahmen Raimondos um 1385 zu dieser seltsamen fünfschiffigen Form erweitert worden sein soll. Während Blasi einen Vorgängerbau aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts annahm, der den Grundriss des heutigen Baus hatte und dem unter Raimondo del Balzo Orsini nur Gewölbe und Arkaden zu den Seitenschiffen hinzugefügt wurden, plädieren Krönig, Presta, Zimdars, Belli d’Elia und Russo für einen einschiffigen Vorgängerbau, den sie in das 13. Jahrhundert (Presta), in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts (Zimdars), in die erste Hälfte des 14. Jahr-

chitravs am linken Seitenportal entspricht. Das aufwändige durchbrochene und stark plastische Rankenmotiv über der Inschrift hat *Calò Mariani*, *Relazioni* (wie Anm. 137), 64, als ‚islamisierenden‘ Dekor bezeichnet.

144 Wir danken Prof. Günter Prinzing, Mainz, und Prof. Linda Safran, Toronto, für ihre freundliche und wertvolle Unterstützung bei der Entzifferung der Inschrift. Linda Safran entziffert insgesamt: +ENTAYΘAECTINHKAΠ[.]Λ[.]AT[.]E[.]A / KAT[.]EAXAI[.]PE[---]A[---] und schlägt folgende Lesung vor: Ένταυθάς εστιν η καπελλα [. . .] αγιας [.] Κατ[ερινας] (Korrespondenz vom Oktober 2006). Prof. Vera von Falkenhausen danken wir für ihre Vermittlung zu Prof. André Jacob, Chieti, der ebenfalls die Lesung vorschlägt: + Ένταυθα εστιν η καπελλα ... mit dem vermutlich folgenden Titel der Kirche.

hunderts (Russo) oder in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts (Krönig) datieren. Nach Blasi, Presta und Belli d'Elia soll er ursprünglich eine hölzerne Flachdecke besessen haben; Krönig, Zimdars und Russo sehen das heutige Gewölbe als ursprünglich an. In diesen Ansätzen tauchen einige Widersprüche auf. So ist Blasis Beschreibung des ursprünglichen Baukörpers nur schwer nachzuvollziehen: drei Schiffe mit begleitenden Deambulatorien, wobei das Mittelschiff nicht gewölbt und zu den Seitenschiffen hin nur durch jeweils einen Bogen in der Mitte der Längswände geöffnet war.¹⁴⁵ Zimdars sieht wie Krönig¹⁴⁶ – und vor ihnen, aber von beiden nicht genannt, bereits Enlart¹⁴⁷ – in der Vorgängerkirche eine bewusste Kopie der Oberkirche von S. Francesco in Assisi (einschiffiger Wölbungsbau mit geschlossener unterer Wandzone).¹⁴⁸ Den Widerspruch, dass dieser Vorgängerbau von S. Caterina ihrer Datierung zufolge fast 100 Jahre vor der Gründung des Franziskanerkonvents von Galatina gebaut worden sein soll, löst sie nicht auf. Keiner der oben aufgeführten Ansätze gibt eine funktionale oder stilistische Erklärung für die Existenz der schmalen inneren Seitenschiffe bzw. Gänge. Sie sind weder zur Erschließung von Seitenschiffen notwendig noch sind sie als Stilmittel bekannt. Überhaupt wird die Frage nach der Motivation des Bauherrn für eine Erweiterung der Kirche in dieser außergewöhnlichen Form nicht beantwortet.¹⁴⁹ Blasi versuchte eine Erklärung, indem er die These aufstellte, dass mit der Apside an der

145 Blasi, Galatina (wie Anm. 132), 59.

146 Krönig, Hallenkirchen (wie Anm. 132), 58.

147 Enlart, Origines (wie Anm. 132), 162.

148 Zimdars, Ausmalung (wie Anm. 129), 93f. mit Anm. 131.

149 Einer Erklärung entzieht sich offenbar insbesondere der fast quadratische Grundriss, den die Kirchenschiffe gemeinsam – ohne das im Vergleich dazu klein wirkende Chorjoch – bilden. Ein mittelalterlicher quadratischer Grundriss (aber keine Fünfschiffigkeit) findet sich in Süditalien bei dem Zentralbau von S. Maria di Siponto bei Manfredonia (11. Jahrhundert, Umbau im 13. Jahrhundert), der mit 18,5m x 18m jedoch wesentlich kleiner ist als S. Caterina mit 32,5m x 35m. Noch kleiner sind die griechisch-orthodoxen Zentralbauten Süditaliens, wie etwa S. Pietro in Otranto. Quadratische Grundrisse und eine ‚gewisse Fünfschiffigkeit‘ im Grundriss (durch die Flankierung eines dreigeteilten Sanktuariums durch zwei Parekklesia) sowie die Kombination unterschiedlicher Wölbensysteme finden sich bei Kreuzkuppelbauten der spätbyzantinischen Zeit auf dem Balkan, im 14. Jahrhundert v. a. in Thessaloniki (z. B. Apostelkirche, St. Panteleimon) und in Epirus (etwa die Paregoretissa) verbreitet. Allerdings entwickeln sich auf diesen Grundrissen ganz andere Raumgefüge. Nun handelt es sich bei S. Caterina in keiner Weise um einen Zentralbau und alle diese Beispiele können nicht als Vorbilder gelten (wenngleich im Anschluss an Richard Krautheimer zu bedenken ist, dass generell bei der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit architektonischen Bezugsbauten ganz andere Kriterien als die einer genauen formalen Nachbildung wichtig waren). Allenfalls wäre an eine symbolische Bezugnahme – auf der Ebene der ersten Planungs- und Bautätigkeiten, nämlich der Grundrissfestlegung – auf die quadratischen Bautypen der byzantinischen Architektur zu denken, etwa analog zu der Symbolisierung zisterziensischer *rectitudo*, die in der rechtwinkligen Form des Grundrisses (ohne Konchen, Apsiden, Polygone) gesehen wurde, ungeachtet der darauf aufbauenden Raumtypen und Formensprachen; vgl. dazu Matthias Untermann, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*. (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 89.) München 2001, 670.

Längsseite des rechten Seitenschiffs Reste einer älteren kleinen byzantinischen Kirche im heutigen Bau enthalten sind.¹⁵⁰ Der Wunsch, diese Kapelle in den Neubau zu integrieren, soll die Lage und Gestalt der Seitenschiffe bedingt haben.¹⁵¹

Doch gibt es für die Thesen von einem oder zwei integrierten Vorgängerbauten von S. Caterina weder einen Hinweis in den Urkunden noch schlüssige Belege am Baubestand. Die Tatsache, dass die Obergadenfenster leicht aus den Mittelachsen der Joche verschoben sind, muss nicht auf einen nachträglichen Einbau der Gewölbe hinweisen, wie Presta und Zimdars meinen.¹⁵² Abweichungen in solch geringem Umfang – bei den beiden Fenstern des mittleren Jochs und dem linken Fenster des dritten Jochs ist gar keine Abweichung zu erkennen – kommen auch bei einphasigen Bauten vor. An den Außenwänden des Obergadens ist im Übrigen neben jedem Fenster jeweils eine große Rundbogennische

primär in das Mauerwerk eingelassen (Abb. 25), die von keinem der Autoren erwähnt werden. Sie waren vermutlich mit Statuen, Reliefs oder Fresken von Heiligen geschmückt – ein Element des Baudekors, das besonders auch aus der Franziskanerarchitektur des 14. Jahrhunderts bekannt ist, wie zum Beispiel die einst freskierten Blendnischen über den Fenstern des Südseitenschiffs von S. Croce in Florenz.¹⁵³ Gegen den nachträglichen Einbau des Gewölbes und gegen ein unterschiedliches Alter von Hauptschiff und Seitenschiffen sprechen die Beobachtungen, die bei Restaurierungsarbeiten gemacht wurden, dass das Stützensystem der Kreuzgewölbe primär mit dem Mauerwerk verbunden ist und dass das Mauerwerk im Hauptschiff dem der Seitenaußenmau-



Abb. 25: Galatina, S. Caterina, Südwestecke, vom ehemaligen Stadttor aus gesehen (Foto: M. Mersch)

150 Blasi, Galatina (wie Anm. 132), 57f.

151 In groben Zügen folgen ihm darin Presta, Basilica (wie Anm. 132), bes. 17–34, und Belli D’Ella, Principi (wie Anm. 103), 274–292. Presta, Basilica (wie Anm. 132), 31f., sieht in Gewölbeschäden an den Seiten der freskierten Zone im Mittelteil des rechten Seitenschiffs, in byzantinisierender Ikonographie im Bereich der Apside und in der griechischen Inschrift über dem rechten Seitenportal Belege für eine solche in das rechte Seitenschiff von S. Caterina integrierte griechische Kapelle und nimmt an, dass sie auch zu Zeiten der Orsini von den Italogriechen besucht wurde – bevor Maria d’Enghien entschied, sie als Familienkapelle zu nutzen.

152 Presta, Basilica (wie Anm. 132), 22; Zimdars, Ausmalung (wie Anm. 129), 93.

153 Vgl. etwa Schenkluhn, Architektur (wie Anm. 68), 181, Abb. 117.

ern absolut gleicht.¹⁵⁴ Eine kurze Bauzäsur könnte allerdings zwischen dem zweiten und dem dritten Joch bestehen; die kleinen Fensterchen dort zeigen Giebel anstatt der Kielbogen im ersten und zweiten Joch, und auch die Kapitelle des dritten Jochs und des Sanktuariums sind einfacher und flacher.¹⁵⁵ Doch die Tatsache, dass sie den anderen nachgebildet sind, spricht dafür, dass kein langer Zeitraum zwischen den beiden Bauvorgängen lag; vielleicht standen auch einfach nicht mehr dieselben Steinmetze zur Verfügung. Zudem ist ein Wechsel in der Mauertechnik der Arkaden zwischen dem zweiten und dem dritten Joch zu beobachten, genauer gesagt: zwischen dem westlichen und dem östlichen Gewände der Bögen im zweiten Joch. Auch dies spricht entweder für eine nur kurzfristige Baupause oder einen Wechsel im Baupersonal.

Eine Datierung des Baus nach rein stilistischen Kriterien wäre aufgrund der Langlebigkeit der hier in Portaldekor und Kapitellplastik angewandten apulischen Romanik wenig aussagekräftig. Die bautypologischen Analogien zur Oberkirche von S. Francesco in Assisi und zur Franziskanerarchitektur sprechen jedoch für eine Entstehung des Baus im Zusammenhang mit der Gründung der Niederlassung in Galatina durch Rainaldo del Balzo Orsini. Es ist sicher, dass der Baubeginn vor 1385 lag, denn die beiden Bestätigungsurkunden Papst Urbans VI. vom 25. März 1385 bringen klar zum Ausdruck, dass Raimondo bereits zuvor begonnen hatte, die Kirche S. Caterina gründen und bauen zu lassen und dass er, zusammen mit anderen Gläubigen, ein Hospital neben der Kirche S. Caterina errichtete.¹⁵⁶ Ein besonderes politisches und militärisches Engagement Raimondos im Salento ist für die Zeit ab 1381 erkennbar.¹⁵⁷ Bereits 1382 wird das Hospital S. Caterina von Galatina mit einer umfangreichen Erbschafts-Schenkung

154 Cazzato, *Imprese* (wie Anm. 76), 316.

155 Darauf weist Russo, *Storia* (wie Anm. 132), 20, hin.

156 Montinari, *Galatina antica* (wie Anm. 1), IV–VI, Documento 9 u. 10. Documento 9 (die für die Franziskaner ausgestellte Urkunde): *Rahimundus de Baucio de Ordinis (...) unum locum pro usu et habitatione Fratrum vestri Ordinis cum Ecclesia sub vocabulo Sanctae Catharinae (...) fundari et construi facere iam incepit*. Documento 10 (die für Raimundus ausgestellte Urkunde): (...) *fundari et construi facere incaeperas (...) Cum autem (...) tua iam certa bona (...) ad fundandum et construendum in loco dictae ecclesiae contiguo unum hospitale ad usum pauperum donare proponas, pro parte tua nobis fuit humillime supplicatum ut fundandi et construendi hospitale praedictum tibi et aliis Christifidelibus licentiam concedere (...) dignaremur*.

157 Raimondo war von 1372 bis 1379 mit dem Deutschen Orden auf dem baltischen Kreuzzug. Nicht belegbar ist die im Anschluss an *Papadia*, *Memorie* (wie Anm. 132), 7, und *Alessandro Cutolo*, *Maria d'Enghien*. Neapel 1929, 35, in der Literatur weit verbreitete Darstellung, Raimondo sei im Heiligen Land gewesen; vgl. *Andreas Kiesewetter*, *Problemi della signoria di Raimondo del Balzo Orsini in Puglia (1385–1406)*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Galatina 2006, 36–90, hier 39, Anm. 4. Ab 1381 intervenierte er im Kampf zwischen den Anjou und Durazzo um die Krone von Neapel, zunächst auf Seiten Karls III. von Durazzo, der ihn am 24. September 1382 zum Kammerherrn und Hauptmann in der Terra Bari und Terra d'Otranto machte, ab

bedacht.¹⁵⁸ So ist also von einem Baubeginn im Jahr 1381 oder 1382 und damit mit einer etwa 10jährigen Bauzeit bis 1391 auszugehen.

Die Kirche scheint nach alledem ein in dieser spezifischen Form einer fünfschiffigen Basilika geplanter Neubau ohne Verwendung älterer Bausubstanz zu sein.¹⁵⁹ Zumindest ist sie in dieser Form das Ergebnis einer relativ kurzen Bauzeit, in der etwaige Planänderungen oder -erweiterungen ohne größere Zäsur unter einem Bauherrn vonstatten gegangen sein müssen. Denkbar wäre, dass Raimondo mit dem Bau des Mittelschiffs als geplanter Franziskanerkirche begann und etwa drei Jahre später durch seine Verbindung mit der Erbin der Grafschaft Lecce und Ahnfrau des Normannen Tankred von Lecce dazu motiviert wurde, die Kirche durch den Anbau eigenständiger Seitenschiffe in apulischen Raumformen und durch eine enge Anlehnung des Portal- und Kapitelldekors an die von Tankred erbaute SS. Niccolò e Cataldo zu einem Bau umzuformen, der seinem (neuen) dynastischen Selbstverständnis Ausdruck geben konnte. Auf jeden Fall aber – ob nun als originärer Gesamtbauplan oder als frühzeitige Planerweiterung – kann man wohl davon ausgehen, dass die Kombination der Bautypen und -stile vom Bauherrn in ihrer Wirkung als ein einzigartiges eklektizistisches Monument beabsichtigt war – unvergleichlich als Gesamtbauwerk, aber zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten und Anschlüsse bietend in den Einzelformen. Wie Dorothee Kemper formulierte, muss dieser ‚Mischstil‘ als „Ausdruck des Gestaltungswillens der Auftraggeber“ aufgefasst werden.¹⁶⁰ Diese Kombination von franziskanischen und apulischen Architekturelementen findet sich im Bautyp, in der Fassadengestaltung und im inneren wie äußeren Baudekor: Evoziert der in Apulien seltene gotische Raumtypus des Gewölbesaals im Mittelschiff das Bild der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, so bieten doch zugleich seine ‚romanisch‘ schweren Gewölbeglieder und Stützen sowie vor allem die reiche Kapitellplastik vertraute Elemente aus der regionalen Tradition. Verweist die Fassadengestaltung des Mittelschiffs in ihrer überregionalen ordensarchitektonischen

Frühjahr 1383 auf Seiten der Anjou. Als Gegenleistung für Raimondos Wechsel in das Lager Ludwigs I. von Anjou wurde möglicherweise schon im April 1384 die Hochzeit zwischen Raimondo del Balzo Orsini und Maria d'Enghien – seit Frühjahr 1384 Gräfin von Lecce – verabredet, die dann im Sommer 1385 stattfand; vgl. *Kiesewetter*, Problemi, 45f.

- 158 *Montinari*, Galatina (wie Anm. 1), IV, Documento 8 vom 7. Oktober 1382. Es handelt sich um die Erbschaft eines gewissen Guglielmo di Leone, der u. a. bereits ein Haus zur (provisorischen?) Nutzung als Hospital zur Verfügung gestellt hatte, und der vermutlich einer der in der späteren Papsturkunde angesprochenen Mitbegründer neben Raimondo del Balzo Orsini gewesen sein dürfte. Dass die Schenkung an den Elekten Thericus gerichtet ist, könnte darauf hindeuten, dass die formale Organisation des Hospitals noch nicht lange bestand – falls er denn der erste gewählte Leiter der Anstalt war.
- 159 Für einen quasi einphasigen Neubau unter Raimondo del Balzo Orsini um 1385 sprach sich schon *Papadia*, Memorie (wie Anm. 132), 30, aus, in jüngerer Zeit argumentieren in diesem Sinne auch *Antonaci*, Affreschi (wie Anm. 132), 5; *Putignani*, Tempio (wie Anm. 132), 21f., 29 et passim, und *Cazzato*, Imprese (wie Anm. 76), 315f.
- 160 *Kemper*, SS. Nicolò e Cataldo (wie Anm. 41), 187f.

Einheitlichkeit wie auch das mendikantische Missionsmotiv des Architravreliefs am Hauptportal auf den Erneuerungsanspruch der Franziskaner, so kann die Orientierung des Portaldekors an der spätnormannischen Plastik der ‚Lecceser Skulpturgruppe‘ als eine durch den Herrschaftsanspruch des Stifters Raimondo del Balzo Orsini motivierte Referenz an die griechisch-lateinische Kultur des normannischen Apuliens aufgefasst werden, der durch seine Heirat mit Maria d’Enghien mit der normannischen Dynastie des Tankred von Lecce verwandt war. Entsprechend ergänzen sich lateinische und griechische Portalinschriften an der Fassade sowie ‚lateinisch-gotische‘ und ‚griechisch-romanische‘ Raumprägungen in den Schiffen. Die Aufteilung des Innenraums in unterschiedlich durchgeformte und deutlich von einander geschiedene Schiffe und die Aneinanderreihung von Einzelgiebeln an der Fassade weckt die Assoziation, dass hier mehrere ‚Häuser‘ in einem Gebäude vereint sind, und tatsächlich hatte S. Caterina mehrere Funktionen zugleich zu erfüllen: die Funktionen der lateinischen Seelsorge, der Franziskaner-Klosterkirche, des Adelsmemorialbaus für die Del Balzo Orsini und zusätzlich der Mission bzw. Häresiebekämpfung sowie der Missionarsausbildung. Denn mit der 1391 erfolgten Berufung von Franziskanern des Vikariats Bosnien nach Galatina stand der Konvent in Beziehung zur Mission auf dem Balkan.¹⁶¹ Vermutlich wurden hier Brüder für ihre missionarischen Aufgaben in dem von der ‚Häresie‘ der

161 Die Franziskaner ließen sich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Bosnien nieder; 1340 wurde das Vikariat gegründet, eine eigenständige Organisation auf der Ebene unterhalb der Provinz, die aber allein dem Ordensgeneralminister direkt unterstellt war; *Slišković*, *Inquisizioni* (wie Anm. 11), 401, 403; vgl. auch allgemein *Jozo Džambo*, *Die Franziskaner im mittelalterlichen Bosnien*. (Franziskanische Forschungen, Bd. 35.) Werl/Westf. 1991. Die Frage, warum die Niederlassung in Galatina an das Vikariat Bosnien angegliedert wurde, wird in der Literatur zumeist mit der Vermutung beantwortet, dass Raimondo del Balzo Orsini auf seiner Reise ins Heilige Land den damaligen Visitator der Heiligen Stätten, Bartolomeo della Verna, kennengelernt habe, der seit 1367 Vikar von Bosnien war; vgl. *Pasquale Corsi*, *I francescani osservanti della vicaria di Bosnia in Puglia*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all’orso. I principi d’Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Galatina 2006, 237–249, hier 243, mit der älteren Literatur 238, Anm. 1. Allerdings muss dies angesichts fehlender Belege für Raimondos Aufenthalt im Heiligen Land (vgl. oben Anm. 157) als rein hypothetisch gelten. Eine andere These verknüpft die Gründung von S. Caterina mit der Verbreitung der franziskanischen Observanzbewegung durch Brüder des Vikariats Bosnien und der Unterstützung der Observanten durch den lokalen Adel wie die del Balzo Orsini; vgl. etwa *Benigno Francesco Perrone*, *La regolare osservanza francescana nella terra d’Otranto*. Bd. 1. *Il divenire storico-legale, 1391–1898*. Galatina 1992, 21–28; *Vitolo*, *Noblesse* (wie Anm. 104), 565. Schwierigkeiten bereitet jedoch die Tatsache, dass die Anfänge von S. Caterina zwischen 1385 und 1391 in die schlecht dokumentierte Anfangsphase der Observanzbewegung im Süden Italiens fallen. So bleiben Mutmaßungen über Raimondos Förderung der Observanten in Galatina und im Salento an die spätere Evidenz einer ab 1444 belegten Kustodie S. Caterina *ordinis fratrum minorum de observantia* mit elf zugehörigen Niederlassungen gebunden; vgl. *Corsi*, *Francescani* (wie Anm. 161), 247. S. aber auch unten Anm. 179.

Bogumilen¹⁶² geprägten Land an der gegenüberliegenden Adriaküste ausgebildet sowie zurückkehrende Missionare aufgenommen.¹⁶³

In der Architektur von S. Caterina zeigt sich also eine Vermischung der unterschiedlichen Funktionen, Traditionen und Einflüsse, und nicht etwa eine Konfrontation zwischen Ost und West. Der auffällige Eklektizismus zeugt von einer geglückten Synthese der Ansprüche von Stifter und Orden.

Auch der Bilddekor von S. Caterina weist in dieselbe Richtung. S. Caterina wurde nach 1391 über eine Zeitspanne von mindestens 30 Jahren von verschiedenen Malerwerkstätten ausgemalt.¹⁶⁴ Ergebnis sind fünf umfangreiche und stilistisch extrem uneinheitliche¹⁶⁵ Zyklen, zahlreiche Votivbilder und zahllose Wappen der Stifterfamilie

162 Über die Frage der Bedeutung der dualistischen oder bogomilischen Christen in der bosnischen Kirche konnte in der Forschung noch immer keine Einigung erzielt werden; vgl. z. B. *Bernard Hamilton*, *Die christliche Welt des Mittelalters. Der Osten und der Westen*. Düsseldorf, Zürich 2004, 131, mit älterer Literatur.

163 *Corsi*, Francescani (wie Anm. 161), 243.

164 Siehe dazu *Antonella Cucciniello*, *La decorazione pittorica della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina*. Diss. phil. Neapel 2000/2001, 6–72, und zuletzt *Ortese*, *Sequenza* (wie Anm. 57), 346–350. Eine erste Ausmalung der unteren Bereiche des Mittelschiffs sowie der rechten Seitenkapelle mit Heiligen erfolgte wohl direkt nach 1391; vgl. dazu *Tina Piccolo*, *La chiesa di S. Caterina: il restauro degli affreschi*, in: Clara Gelao/Gian Marco Jacobitti (Hrsg.), *Castelli e cattedrali di Puglia*. Mostra Bari, Castello Svevo, 13.7.–31.10.1999. Bari 1999, 629–631. Diese wurde anschließend durch die zweite, heute sichtbare Bemalung überdeckt. Unklar ist, warum und zu welchem Zeitpunkt diese Übermalung stattfand. Eine Datierung mit Hilfe der Wappen gestaltet sich für die Dekoration des Mittelschiffs auch angesichts zahlreicher Restaurierungsversuche als problematisch. Die zahlreichen, abwechselnd angeordneten Wappen der Del Balzo Orsini bzw. der D'Enghien-Brienne, also von Raimondo und Maria, in den Gewölben und auf den Strebebepfeilern lassen einerseits vermuten, dass die Fresken vor Raimondos Tod (17.1.1406) entstanden. Dementgegen deuten andererseits zwei Wappen Marias als Königin von Neapel im 1. Joch darauf hin, dass Maria die dortigen Fresken erst nach ihrer zweiten Heirat mit Ladislaus von Neapel (13.4.1407) in Auftrag gab. Der Stil der Dekoration spricht zumindest dafür, dass bei der Ausmalung von Osten aus nach Westen vorgegangen wurde, wobei zunächst die Gewölbe, dann die Wände freskiert worden sein dürften. Die Wappen der Familienkapelle lassen den Entstehungszeitraum der dortigen Fresken auf die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts eingrenzen; *Presta*, *Basilica* (wie Anm. 132), 121; *Cucciniello*, *La decorazione* (wie Anm. 164), 72. Der Bildschmuck im Mittelschiff dürfte zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt gewesen sein (s. unten Anm. 188). Der Wortlaut eines Testaments von 1423 lässt auf jeden Fall darauf schließen, dass die Dekoration der Kirche in diesem Jahr zum Großteil abgeschlossen war; *Maria Stella Calò Mariani*, *Predicazione e narrazione dipinta nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (Terra d'Otranto)*, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hrsg.), *Medioevo: immagine e racconto*, Mailand 2003, 474–478, hier 474. Die zahlreichen Votivfresken der Seitenschiffe entstanden in den folgenden Jahrzehnten.

165 Diese Diversität wird mit der unterschiedlichen Herkunft und Prägung der verschiedenen Maler begründet. Für die Freskendekoration von S. Caterina wurden bislang Malerwerkstätten bzw. spezielle Persönlichkeiten aus Umbrien, aus der Toskana, Latium, Sizilien sowie Neapel oder sogar aus Deutschland verantwortlich gemacht, die wiederum von mittelitalienischem wie kata-



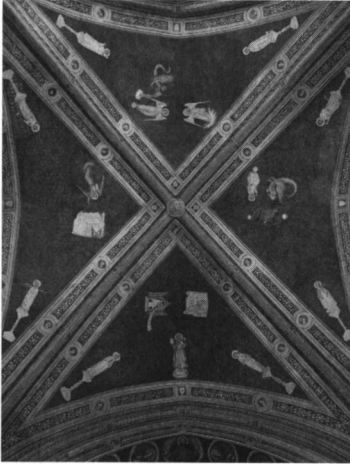
Abb. 26: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff (Foto: M. Mersch)

(Abb. 22, 26, 38, Tafel VI 4). Die Zyklen an den Wänden und in den Gewölben im Presbyterium und im Mittelschiff – Szenen aus der Vita der Hl. Katharina unter Evangelisten und Kirchenvätern im Chorbereich, Episoden aus der Christusvita unter Engelschören im dritten Joch, aus dem Alten Testament unter einem Sakramentszyklus im zweiten Joch sowie aus der Apokalypse mit dem Jüngsten Gericht im ersten Joch unter Tugenden und dem apokalyptischen Kampf gegen den Drachen – dürften im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, die Dekoration der so genannten Familienkapelle mit einem Zyklus des Marienlebens gegen Mitte des folgenden Jahrzehnts entstanden sein (Abb. 27–30, 38, Tafel VI 5-7).¹⁶⁶

Diese in Apulien einzigartige, äußerst aufwendige Freskenausstattung ist in ihrem Ausmaß und ihrer Thematik durchaus mit dem Dekor der bedeutendsten Franziskanerkirche und dem Mittelpunkt des Ordens, mit S. Francesco in Assisi zu vergleichen. Wie im Bildschmuck von S. Francesco und ebenfalls S. Chiara in Assisi wird ein alttestamentarischer Zyklus mit Szenen der Christus- und Marienvita, der Apokalypse bzw.

lanischem oder byzantinischem Einfluss geprägt sein sollen. Vgl. *Putignani*, Tempio (wie Anm. 132), 20; *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 95; *Mario Cazzato*, Aspetti e problemi artistici della chiesa di S. Caterina a Galatina: primi sondaggi iconografici, in: *Bollettino storico di Terra d'Otranto* 3, 1993, 53–65, bes. 55f.

¹⁶⁶ Vgl. dazu die vorigen Fussnoten sowie Anm. 188.



Links, von oben nach unten:

Abb. 27: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im ersten Mittelschiffsjoch, Tugenden und apokalyptischer Kampf mit dem Drachen (Foto: M. Mersch)

Abb. 28: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im zweiten Mittelschiffsjoch, Sakramente und Triumph der Kirche (Foto: M. Mersch)

Abb. 29: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im dritten Mittelschiffsjoch, Himmelhierarchien (Foto: M. Mersch)



Abb. 30: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff, Einblick ins Presbyterium mit Epitaphien (Foto: M. Mersch)

des Jüngsten Gerichts und der Vita der Schutzpatronin kombiniert. In S. Caterina handelt es sich jedoch nicht um ein Mitglied des Ordens. Stattdessen wurde mit der Darstellung der Kirchenpatronin auf den Besitz der Fingerreliquie der Hl. Katharina angespielt, die von Raimondo selbst dem Kloster geschenkt worden sein soll – und zwar neben den im Presbyterium situierten Epitaphien für Raimondo und seinen Sohn (Abb. 30).¹⁶⁷ Deren besondere Verehrung der Heiligen zeigt sich ebenfalls in ihrer mit Wappen der Familie umrahmten Darstellung im zweiten Joch (Abb. 31). Ein dichtes Netz von Wappen an den Wänden und in den Gewölben sowie in der Fensterrose zeugt im Mittelschiff von der dominierenden Rolle der del Balzo Orsini im Kirchenprojekt.¹⁶⁸ Auch die Darstellung der Vita der Gottesmutter in der von Familienwappen der Stifter reich dekorierten Seitenkapelle dürfte auf den Namen der Stifterin Maria d'Engghien zurückzuführen sein (Abb. 38). Bereits auf den ersten Blick inszeniert sich somit die Stifterfamilie als prägende Kraft. Auf einen ‚franziskanischen Charakter‘ der Kirche weisen zunächst nur Ordensheilige im unteren Bereich des Mittelschiffs sowie in Medaillons auf dem Gurtbogen zwischen dem ersten und dem zweiten Joch hin (Abb. 35),¹⁶⁹ ein Vitenzyklus des Ordensgründers fehlt. Bei einer genaueren Betrachtung tritt die franziskanische Grundlage jedoch in zahlreichen Facetten hervor.

Zunächst deutet sich mit dem dominanten Leitthema des Glaubens ein thematischer Bezug zur Aufgabe des Konvents an. Mit der Vorführung der Etappen der Heilsges-

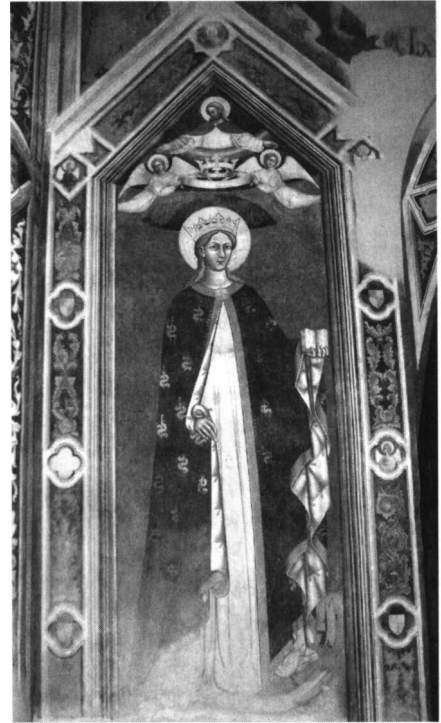


Abb. 31: S. Caterina, Zweites Mittelschiffjoch, Nordseite, Hl. Katharina (Foto: U. Ritzerfeld)

167 Vgl. dazu Paolo Chiappetta, *Le origini del tesoro di S. Caterina d'Alessandria in Galatina*, in: Michele Paone (Hrsg.), *Scritti di storia pugliese in onore di Mons. Carmine Maci*. Galatina 1994, 35–59, bes. 39–48. Das Epitaph Raimondos wurde zwar im Nachhinein versetzt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es ursprünglich ebenfalls im Presbyterium stand. *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 156; *Belli D'Elia*, Principi (wie Anm. 103), 267–274.

168 Zu den Wappen vgl. *Presta*, Basilica (wie Anm. 132), 119–122; *Belli D'Elia*, Principi (wie Anm. 103), 278–283. Allein im Mittelschiff befinden sich fast 100 Wappen, die in ihrer Gesamtheit von der Forschung bislang noch nicht berücksichtigt worden sind.

169 Zum spezifisch ‚franziskanischen‘ in S. Caterina vgl. *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 167–170; *Belli D'Elia*, Principi (wie Anm. 103).

schichte werden die Hauptmysterien des christlichen Glaubens illustriert und auf diese Weise dem Betrachter ein visualisiertes Credo vorgeführt.¹⁷⁰ Der wahre und falsche Glaube wird in verschiedenen biblischen und legendären Formen thematisiert. Die Anbetung und Zerstörung von Götzen und Bestrafung der Ungläubigen bzw. die Festigkeit im Glauben und das Martyrium sind Thema in allen Bildzyklen der Kirche, werden im Apokalypsezyklus, in den Genesis- und Christusszenen und der Katharinen-Legende behandelt. Speziell die Glaubensverkündung und das Martyrium, vermutlich auch bedingt durch die missionarische Zielsetzung des Konvents in Apulien sowie auf dem Balkan, werden in Szene gesetzt. Nicht nur, wie oben

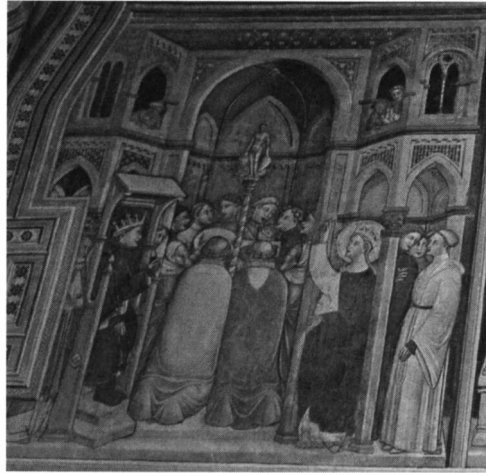


Abb. 32: S. Caterina, Mittelschiff, Presbyterium, Nordwand, Katharinenlegende, Katharina debattiert gegen die Götzenanbetung (Foto: M. Mersch)

angemerkt, im Architrav-Relief des zentralen Portals (Abb. 22), sondern ebenfalls im Innenraum der Kirche kommt dieser apostolische Auftrag zum Ausdruck. Gerade im Presbyterium in den Fresken zur Legende der Hl. Katharina, die zahlreiche Heiden bekehrte, ist diese Verbindung augenfällig (Abb. 32). Das Bildprogramm setzt demnach das missionarische Ideal der Franziskaner unter Bezug auf den eigenen Reliquienschatz und die devotionale Präferenz der Stifterfamilie visuell um¹⁷¹ und motiviert unter Visualisierung der wahren Lehre sowie der Vorführung beispielhafter Vorbilder der Glaubensstärke bzw. der Bestrafung von Ungläubigen zum rechten Glauben.

170 Umgesetzt wird nicht ein kanonischer Credo-Zyklus, wie er im 14. und 15. Jahrhundert in verschiedenen Versionen besonders in Siena verbreitet war. Jedoch sind die Inhalte des Credo, nämlich die wichtigsten Mysterien des christlichen Glaubens im Programm von S. Caterina präsent. Zum Credo in Italien zuletzt *Mastacchi*, *Il Credo* (wie Anm. 122).

171 Mit dieser missionarischen Deutung harmoniert die These von Calò Mariani, welche die Zyklen als visuelle, speziell auf die Häresie der Bogumilen antwortende Predighilfen interpretiert; *Calò Mariani*, *Predicazione* (wie Anm. 164), 474–478. Zu belegen ist diese Interpretation jedoch nicht. Vgl. dazu *Mersch/Ritzerfeld*, *Differenzwahrnehmung* (wie Anm. 126), 78–81. Auch die zahlreichen Darstellungen der Trinität in S. Caterina sind als Antwort auf häretische Bewegungen gesehen worden; *Benedetto Vetere*, *I del Balzo Orsini e la basilica di Santa Caterina in Galatina. Manifesto ideologico della famiglia*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vedere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Galatina 2006, 2–23, bes. 21f.; *Maria Stella Calò Mariani*, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in: *Tolleranza e convivenza tra Christianità e Islam. L'Ordine dei*

Darüber hinaus zeigt sich das Bildprogramm durch franziskanisches Gedankengut geprägt. Als inhaltliche Grundlage sind Schriften des Hl. Bonaventura (1221–1274) vermutet worden.¹⁷² In der Tat sind Gesamtkonzeption wie Einzelheiten der Dekoration des Mittelschiffs mit der Theologie des Franziskaners in Übereinstimmung zu bringen, wobei wiederum zahlreiche Parallelen zur Dekoration der Oberkirche von S. Francesco in Assisi festzustellen sind. Vorgeführt wird mit den Szenenabfolgen zum Alten und Neuen Testament sowie den Evangelisten und Kirchenvätern die Konsonanz der Heiligen Schriften, in denen die Zeit beschlossen liegt und die in der Apokalypse enthüllt werden. Die Kirche wirkt als Verwalter der Evangelien und Spiegelbild der mit den Engelschören im dritten Gewölbe aufgezeigten himmlischen Hierarchien und kämpft als *Ecclesia militans*, verbildlicht im ersten Joch, gegen den Drachen, gegen das Böse (Abb. 27–30, Tafel VI 5-7).¹⁷³ Betont ist neben der Kontinuität der Institution und der Unantastbarkeit der sich auf die himmlische Hierarchie beziehenden kirchlichen Sozialordnung die auch konkrete Bedeutung der Kirche für jeden Gläubigen, ermöglicht sie doch mit den im zweiten Gewölbe dargestellten Sakramenten den Zugang zum Heil.¹⁷⁴ Als letztendlich im Kampf gegen das Böse sieghafte *Ecclesia triumphans* begleitet sie die Menschen auf ihrem Lebensweg und eröffnet ihnen den Weg der Erlösung.

Gerade hier befindet sich in der dem Sakramentszyklus angegliederten Szene der triumphierenden Kirche, die durch Positionierung und Größe in den Mittelpunkt des Bildfeldes des die Kirche betretenden Betrachters gerückt ist, der Schlüsselpunkt¹⁷⁵ des Programms (Abb. 22, 33, Tafel VI 8). Dargestellt ist die in einer männlichen Figur personifizierte *Ecclesia*, der Christus von hinten die Arme stützt, während sie gemeinsam

Trinitari (1198–1998). Galatina 1999, 9–27, hier 26f.; Marina Falla Castelfranchi, La teologia trinitaria: aspetti iconologici e iconografici: Le origini e il suo sviluppo in area bizantina, in: Salvatore Palese/Giancarlo Locatelli (Hrsg.), Il Concilio di Bari del 1098. Atti del Convegno storico internazionale e celebrazione del 9. centenario del Concilio. Bari 1999, 285–315, hier 313. Jedoch ist zu betonen, dass das Thema in Apulien generell sehr beliebt war, S. Caterina mit diesem Schwerpunkt also keinen Einzelfall darstellt.

- 172 Zimdars, Ausmalung (wie Anm. 129), 161–170; Marisa Milella, La parola si fa immagine, in: Fernando Russo (Hrsg.), La parola si fa immagine: storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina. Venedig 2005, 65–133, hier 76.
- 173 Vgl. Bonaventura, Sermo De Angelis, in: Sermones de tempore, de sanctis, de B. Virgine Maria et de diversis. Ed. Bernardin a Portu Romatino. (Doctoris Seraphici S. Bonaventurae Opera omnia, Bd. 9) Quaracchi 1901, 609–631
- 174 Zahlreiche verschiedene Vorstellungen Bonaventuras sind mit dem Programm in Verbindung zu bringen; so behandelt beispielsweise auch dessen ‚Breviloquium‘ die Trinität, die Erschaffung der Welt und des Menschen, den Sündenfall und die Sünde generell, die Menschwerdung und die Leiden Christi, den Hl. Geist, die sieben Sakramente und die letzten Dinge. Vgl. dazu Zimdars, Ausmalung (wie Anm. 129), 161–166. Zu weiteren Quellen und im Vergleich mit S. Francesco vgl. Hans Belting, Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Berlin 1977, bes. 38–45, 53–68.
- 175 Dies vermutet auch Vetere, I del Balzo (wie Anm. 171), 18, ohne dem jedoch inhaltlich weiter nachzugehen.



Abb. 33: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im zweiten Mittelschiffsjoch, Triumph der Kirche (Foto: M. Mersch)

mit den seitlich unter ihr stehenden Petrus und Paulus Schlüssel und Evangelium in Händen hält und zahlreiche Zuschauer von unterschiedlichem Rang, von klerikalem und weltlichem Status, darunter zwei Königspaare, dem Geschehen beiwohnen. Die Komposition orientiert sich an der Szene des Triumphes der Kirche in der *Incoronata* in Neapel, weicht jedoch in bezeichnenden Details von diesem Vorbild ab (Abb. 34). Wie in der neapolitanischen Kirche erlaubt auch die zentrale Gestalt und somit die ganze Szene in S. Caterina eine mehrfache Lesung. Sie personifiziert die von Christus gestützte, in der Tradition der Apostelfürsten ruhende triumphierende Kirche und ist zugleich durch ihre Kleidung als Papst und Stellvertreter Christi ausgezeichnet. Jedoch reicht der Gottessohn in S. Caterina, entsprechend einer Darstellung der *Traditio legis* bzw. *clavis*, die Autoritätssymbole von Schlüssel und Evangelium an



Abb. 34: Johann Anton Ramboux, Aquarell, 1820er Jahre: Neapel, *Incoronata*, Gewölbe im ersten Mittelschiffsjoch, Triumph der Kirche (Kunstmus. Düsseldorf, Inv. Nr. RV-121)

Petrus und Paulus weiter, und zwar über die Gestalt der Papst-Kirche. Andersherum gesehen empfängt diese von den Apostelfürsten ihre Machtattribute.¹⁷⁶ Der Pontifex steht über seine Amtsgewalt und religiöse Autorität in Primat und Lehre in der Nachfolge der wichtigsten Apostel. Unmissverständlich sind auf diese Weise die auf ekklesialer Tradition beruhende Autorität des päpstlichen Amtes und alleinige Auslegungsbefugnis der Heiligen Schriften formuliert. Gleichzeitig heben die Positionierung der personifizierten *Ecclesia* vor und der Körperkontakt mit Christus die physisch enge Verbindung des Gottessohns mit der Institution und seinem Vertreter auf Erden und dessen Stellung in der Welt hervor. Christus steht „hoch über alle Fürsten und Gewalten, Mächte und Herrschaften und über jeden Namen, der nicht nur in dieser Welt, sondern auch in der zukünftigen genannt wird. Alles hat er [Gott] ihm zu Füßen gelegt und ihn, der als Haupt alles überragt, über die Kirche gesetzt. Sie ist sein Leib und wird von ihm erfüllt, der das All ganz und gar beherrscht“ (Eph 1,21–23). Christus ist „Haupt des Leibes, der Leib aber ist die Kirche“ (Kol 1,18).

Dabei präsentiert Christus die Gestalt in Abweichung vom Vorbild in Neapel und in Anlehnung an die ikonographische Formel des in der Kirche mehrfach dargestellten Gnadenstuhls annähernd in Kreuzform:¹⁷⁷ Die aus dem Leiden Christi – ausführlich dargestellt in der unteren Zone im dritten Joch nahe am Altarbereich – geborene Kirche wird als Vermittler der ebenfalls auf die Passion Christi zurückgeführten, in den übrigen Gewölbeszenen des zweiten Jochs dargestellten Sakramente (Abb. 28) zur Voraussetzung der Erlösung, der Pontifex zu dem von Christus selbst eingesetzten Stellvertreter des Gottessohnes auf Erden. Die Verbindung von Christus und Papst als höchste Verantwortliche für die Spende von Gaben und Würden für den ‚Bau des Körpers Christi‘, also der Kirche, sowie als Befreier von Sündenschuld durch die Erteilung der Sakramente wird bereits im *Lignum Vitae* Bonaventuras in der Gestalt des ‚Christus Pontifex‘ gezogen – ein Konzept, das die Heilsbedeutung der Kirche unter Führung des Papstes zelebriert und im franziskanischen Kontext auch andernorts bildlich umgesetzt wurde.¹⁷⁸

Diese außergewöhnliche, mit Bildformeln und Symbolen kirchlicher und päpstlicher Macht arbeitende monumentale Visualisierung von Heilsbedeutung, Oberhoheit und Einigkeit der Kirche unter einem von Christus eingesetzten Papst entstand bezeichnen-

176 Es wird dabei offenbar absichtlich im Unklaren gelassen, wer der überreichende und wer der empfangende Part ist, was beide Bewegungsrichtungen ermöglicht.

177 Nicht nur im Freskenschmuck, auch im ehemaligen Altarbild aus S. Caterina ist das Thema des Gnadenstuhls aufgenommen. *Cassiano*, *Arte* (wie Anm. 52), 300, Abb. 46.

178 Bonaventura, *Lignum Vitae*, in: *Opuscula varia ad theologiam mysticam et res ordinis fratrum minorum spectantia*. Ed. *Bernardin a Portu Romatino*. (Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia, Bd. 8) Quaracchi 1898, 68–87. Verbildlicht ist der ‚Christus Pontifex‘ im franziskanisch geprägten *Lignum Vitae* in S. Maria Maggiore in Bergamo aus den 1340er Jahren. Vgl. dazu *Mauro Zanchi*, *La basilica di Santa Maria Maggiore. Una lettura iconografica della „Biblia pauperum“ di Bergamo*. Clusone 2003, 101.

derweise während einer Krisenperiode der römischen Kirche, nämlich zur Zeit des großen abendländischen Schismas, als Spaltung, häretische Bewegungen und Auseinandersetzungen mit der griechischen Kirche die Institution schwächten. Die im Fresko propagierte päpstliche Machtstellung musste den Franziskanern als Verteidigern des päpstlichen Primats und der römischen Kirche in Apulien am Herzen liegen.¹⁷⁹ Bezeichnenderweise befindet sich die Darstellung auf einer Blickachse mit dem auf dem Gurtbogen zwischen ersten und zweiten Joch, also zwischen dem Sakrament- und dem Apokalypsezyklus positionierten Hl. Franziskus, der im Kreise seiner franziskanischen Mitstreiter in einem Regenbogen als apokalyptischer Engel des sechsten Siegels seine Stigmata vorweist (Abb. 18, 35, 39, Tafel VI 10). Im Amt eines Engels fungiert er nach



Abb. 35: Galatina, S. Caterina, Gurtbogen zwischen erstem und zweitem Mittelschiffsjoch, Hl. Franziskus und Franziskanermönche (Foto: M. Mersch)

Bonaventura als Vermittler zwischen irdischer und himmlischer Sphäre, als Abgesandter Gottes, der teilhat am Wissen um den göttlichen Heilsplan und dessen Stigmata Siegel seiner Sendung sind. Franziskus gilt als Prophet, als Vorläufer der Wiederkunft Christi. Ihm und seiner Bewegung kommt eine wichtige Rolle im endzeitlichen Kampf gegen den Antichrist zu.¹⁸⁰ Zugleich ist der Heilige im Geschichtsentwurf Bonaventuras der Gründer des Ordens einer bevorstehenden innerweltlichen Endzeit, einer Ge-

179 Vgl. dazu *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 168–170. Die Papstnähe gerade der Observanten und die Bedeutung der Pontifex-Figur im Bildprogramm S. Caterinas sprechen dafür, dass es sich bereits vor der ersten urkundlichen Nennung der Observantenkustodie von 1444 tatsächlich um einen Konvent dieses Ordenszweiges handelte (vgl. Anm. 161). Zu observantischen Bildstrategien im 15. Jahrhundert vgl. *Kornelia Imesch Oehry*, Die Kirchen der Franziskanerobservanten in der Lombardei, im Piemont und im Tessin und ihre „Lettnerwände“. Architektur und Dekoration, Essen 1991; *dies.*, Franziskanische Ordenspolitik und Bildprogramm. Die Leben-Jesu-Fresken von Santa Maria delle Grazie in Bellinzona, Bamberg 1998, hier 170–181.

180 So z. B. bei Ubertino von Casale. S. *Stanislao da Campagnola*, L'angelo del Sesto Sigillo e l'„Alter Christus“. Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII–XV. Rom 1971, 251–264.

meinschaft, die einen neuen, künftigen Heilsstand eröffnet.¹⁸¹ Die dargestellten Franziskanermönche treten demnach als Zeugen seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung, als Vorboten der neuen Heilszeit und Kämpfer gegen den Drachen auf. Erfolgte laut Bonaventura der Sieg über das Böse, wie im Sakramentsgewölbe in S. Caterina umgesetzt, bei der Gründung der Kirche in der Passion Christi, aus der die Sakramente entstanden, und beim Tode jedes gläubigen Menschen, so zeigt sich dieser Triumph ebenfalls in den leiblichen Passionszeichen von Franziskus.¹⁸² Der Opfertod des Gottessohnes als Ausgangspunkt für die Kirche wie auch für die Sakramente findet in der als Martyrium verstandenen Stigmatisierung des Franziskus seine Spiegelung, explizit dargestellt im ersten Joch unter den Apokalypseszenen (Abb. 36, Tafel VII 9).¹⁸³ Die verschiedenen Themen werden zueinander in Beziehung gesetzt, was auch in den Patronaten der Kirchenschiffe zum Ausdruck kommt.¹⁸⁴ Wird die (Macht-)Stellung des Papstes als Stellvertreter Christi über seine Position zwischen diesem und der Welt defi-



Abb. 36: Galatina, S. Caterina, erstes Mittelschiffjoch, Südseite, Szenen der Apokalypse und Stigmatisierung des Hl. Franziskus (Foto: U. Ritzerfeld)

- 181 Vgl. *Joseph Ratzinger*, Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura. München/Zürich 1959, 32–34, 47, 51.
- 182 Vgl. Bonaventura, *Sermo De Angelis* (wie Anm. 173), 630. Vgl. dazu *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 161–170.
- 183 Die Szene wurde mit einer Darstellung derselben Thematik übermalt. Im Mittelschiff und in den Seitenschiffen ist zudem mehrfach der stigmatisierte Heilige dargestellt.
- 184 Nach einem Dokument aus dem 18. Jahrhundert waren sie der unbefleckten Empfängnis, dem Erlöser, dem Hl. Sakrament, dem Hl. Kreuz und dem Hl. Franziskus geweiht. *Zacchino*, In umbilico (wie Anm. 125), 272. Zum Verständnis der Stigmatisierung als Martyrium vgl. z. B. Bonaventura de Balneoregio, *Legenda maior sancti Francisci*, in: *Fontes franciscani*. Ed. *Enrico Menestò/Stefano Brufano*. (Medioevo francescani, Testi, Bd. 2.) Assisi 1995, 777–961, bes. 862.

niert, so tritt der die Wundmale am eigenen Körper nachempfindende ‚alter Christus‘ in seiner apokalyptischen Rolle in Kraft. Dass diese Kompetenzen nicht gegeneinander stehen, sondern miteinander verbunden, der Heilige und mit ihm sein Orden als Teil der Kirche und die Kirche als in sich franziskanisch begriffen werden, nimmt in der Papstfigur Gestalt an: sie ist mit einer dreifach geknoteten Kordel als Franziskaner ausgezeichnet. Mit dieser Veränderung der aus der *Incoronata* übernommenen ikonographischen Formel der triumphierenden Kirche werden verschiedene ‚franziskanische‘ Bildmodelle in Erinnerung gerufen. Die Positionierung der Gestalt des Hl. Franziskus vor Christus ist bereits im so genannten Engelsfenster in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aus den 1270/80er Jahren gegeben, welches mit Hilfe einer Parallelisierung mit Maria und dem Christuskind sowie Kreuz und Stigmata die ‚*Christus-conformitas*‘ des Ordensgründers glorifiziert und ebenfalls als Bild für die *Ecclesia triumphans* gedeutet worden ist (Abb. 37).¹⁸⁵ Mit der Überreichung der Hl. Schrift wird in Galatien auch auf das Thema der Regelübergabe des Hl. Franziskus an seine Orden rekurriert (vgl. Abb. 7).¹⁸⁶ Gleichfalls positionieren sich die Fresken im Gewölbeseigel von S. Caterina in der Verbindung mit Tugenden, dem apokalyptischen Geschehen und der Darstellung von Franziskus in der Tradition der Darstellungen der Vele in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi über dem Grab des Heiligen, die den Ordensgründer als Zeichen eines neuen Zeitalters im escha-



Abb. 37: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Südseite, sog. Engelsfenster, Christus und Franziskus bzw. Maria mit Christuskind (nach Martin, Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi [wie Anm. 186], Abb. 194)

185 So Belting, Oberkirche (wie Anm. 174), 47f. Vgl. William R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi. A Catalogue*. (Italian Medieval and Renaissance Studies, Bd. 7.) Città di Castello 1999, 43f.; Frank Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi*. Regensburg 1997, 84–88, 288.

186 Dieses verbreitete sich in Apulien in Nachfolge der vermutlich ersten Darstellung im Konvent von S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Zum Fresko im Konvent von S. Lorenzo Maggiore in Neapel aus dem 14. Jahrhundert und seiner Nachfolge in Apulien vgl. La Selva, *Affresco* (wie Anm. 77).

tologischen Kontext feiern (Abb. 27).¹⁸⁷ Jedoch werden in Galatina in Kombination verschiedener heilsgeschichtlicher Konzepte zur Bedeutung von Christus, Pontifex und Franziskus die Franziskaner an die Papstkirche gekoppelt und auf diese Weise der Führungsanspruch des Papsttums ebenfalls auf den Minoritenorden übertragen. In der Gestalt eines zeitgenössischen franziskanischen Papstes – Vergleichsbeispiele lassen vermuten, dass es sich um Alexander V. (1409–1410) handelt – konnte diese Verquickung am eindrucksvollsten zum Ausdruck kommen.¹⁸⁸

Die übermächtige Papstfigur, der zwei mit Adlern bzw. Lilien dekorierte Königspaare¹⁸⁹ untergeordnet sind, musste aber ebenfalls im Interesse der Politik der Stifterfamilie sein, hielt diese doch auch nach dem Tod Raimondo Del Balzo Orsinis (17.1.1406) und der Heirat seiner Witwe Maria mit Ladislaus von Neapel an ihrer traditionell engen

187 Vgl. dazu *Mary Ann Channell Dougan*, *The Franciscan Allegories in the Lower Church at San Francesco, Assisi: Form and Meaning*. Magisterarbeit Univ. of Georgia 1997. Möglich wäre auch eine Anregung durch die ehemaligen, nur schriftlich überlieferten Apsisfresken der Unterkirche; vgl. ebd. 52–55.

188 Mehrere Darstellungen Alexanders V. zeigen eine Ähnlichkeit mit der Figur, so die Intarsien-darstellung im Chorgestühl von S. Francesco in Assisi von 1501 sowie ein Fresko in S. Francesco in Montefalco von Benozzo Gozzoli von 1451. Alexander V. galt nicht nur als berühmter franziskanischer Gelehrter, sondern er stärkte auch gezielt die Privilegien der Bettelorden. Er hatte sein Amt etwa ein Jahr lang inne, nämlich vom 26.6.1409–3.5.1410, womit ein *terminus post quem* für die Gewölbefresken des zweiten Jochs und somit, bei einem Fortschreiten der Arbeiten von Osten nach Westen, auch für die Fresken im ersten Joch festgelegt wäre. – Die Darstellung Alexanders V. könnte als Stellungnahme im Streit innerhalb der Kirche erfolgt sein. In diesem Sinne sind die Auseinandersetzungen zwischen dem Konvent und den Erzbischöfen von Otranto auf ihre Unterstützung unterschiedlicher päpstlicher Parteien zurückgeführt worden. Vgl. dazu *Poso*, *Fondazione* (wie Anm. 126), 219–221. Jedoch war generell in Apulien das Verhältnis zwischen den Bischöfen und den von den Päpsten geförderten Mendikanten häufig von Zwigigkeiten geprägt. Vgl. dazu *Luigi Pellegrini*, *Vescovi e ordini mendicanti*, in: Giuseppina De Sandre Gasparini, Antonio Rigon, Francesco Trolese, Gian Maria Varannini (Hrsg.), *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo* (Atti del VII convegno di Storia della Chiesa in Italia, Brescia, 21–25.9.1987). 2 Bde. Rom 1990. Bd. 1, 183–258. Eine entsprechende Parteinahme des Konvents ist jedenfalls nicht festzumachen. Die Situation in Apulien im Kirchenschema ist in vielen Punkten offen und durch Uneinheitlichkeit geprägt. Ausschlaggebend mussten neben dem Orden auch die Del Balzo Orsini sein, die sich gerade durch die Flexibilität ihrer Anhängerschaft auszeichneten und durch deren Hilfe der Konvent seine Unabhängigkeit vom Bischof erlangte. Vermutlich bestimmte vor allem die Tatsache, dass es sich um einen Franziskaner handelte, die Darstellung dieses Papstes. Speziell zur Situation in Süditalien: *Poso*, *Vescovi e potere* (wie Anm. 130); *Luigi Pellegrini*, „Che sono queste novità?“ *Le religiones novae in Italia meridionale (secoli XIII e XIV)*. Neapel 2005; *Vitolo*, *Ordini mendicanti* (wie Anm. 7).

189 Die Identität der beiden Königspaare hinter Petrus und Paulus bleibt dank ihrer generischen Gestaltung fraglich. Laut Presta handelt es sich bei dem linken Paar um den Staufer Friedrich II. und seine Gattin Jolande von Brienne, eine der Vorfahren von Maria d’Enghien. Das rechte Paar soll Ladislaus von Neapel und Maria d’Enghien darstellen. *Presta*, *Basilica* (wie Anm. 132), 81. Die äußerst allgemeine Kennzeichnung sowie die unvollständige Darstellung

Verbindung zum Papsttum fest.¹⁹⁰ Angesichts wechselnder politischer Koalitionen für oder gegen die jeweiligen Anwärter bzw. Inhaber des neapolitanischen Königstitels versuchten Raimondo und später sein Sohn durch eine anhaltende Nähe zum Hl. Stuhl ihre Machtansprüche in Apulien durchzusetzen.¹⁹¹ Somit war auch dem Kirchengründer und seinen Nachkommen an einer Demonstration päpstlicher Stärke gelegen, mit deren Hilfe sie ihre Ansprüche gegenüber den neapolitanischen Königen zur Geltung bringen konnten. Die mächtigen und finanzkräftigen Del Balzo Orsini hegten sogar Hoffnungen auf den Königsthron. Bereits Raimondo lag in jahrelanger Auseinandersetzung mit König Ladislaus von Neapel. Die Kampfeshandlungen hatten erst nach seinem Tod und nach der Heirat seiner Witwe Maria mit dem König ein Ende. Der Sohn von Raimondo und Maria, Giovanni Antonio del Balzo Orsini, wiederum starb bei einem Rebellions-

der Königin sprechen aber jedenfalls im zweiten Fall eher für eine bewusst generische Wiedergabe von Familienmitgliedern der Anjou. Auf diese Weise hätte die Auftraggeberin ihre königliche Abstammung sowie den Beistand der Königshäuser für die Kirche und die Franziskaner demonstrieren können. Um wen es sich auch immer handeln sollte, auf jeden Fall musste die Darstellung der beiden dem franziskanischen Papst untergeordneten Königspaare die Unterstützung des Kirchenoberhauptes durch die irdischen Ordnungsmächte einfordern und seinen Anspruch auf Oberhoheit untermauern.

190 Unklar bleibt, ob die Abbildung von Staufern und Anjou als Herrscher über Sizilien und Frankreich bzw. Neapel ebenfalls Bezug auf eine konkrete politische Streitfrage nimmt. Die kurze Amtszeit von Alexander V. war durch schwankende Machtverhältnisse in Süditalien und harte Auseinandersetzungen zwischen dem mit den französischen Anjou koalierenden Pontifex und dem neapolitanischen König im Kampf um Sizilien und Neapel geprägt. Der Papst suchte seine Macht mit Hilfe von Frankreich auszuweiten, von Neapel wurde er jedoch nicht anerkannt. Im Gegenteil, der Kirchenstaat befand sich zu dieser Zeit in den Händen von König Ladislaus von Neapel, den der Papst mit dem Bann belegte und gegen den er mit der Hilfe von Ludwig II. von Anjou militärisch vorging. Des Weiteren entzog er ihm den Anspruch auf den neapolitanischen Thron und wies das Königreich Ludwig II. zu. Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als die Erbfolge des amtierenden, Papst Benedikt XIII. unterstützenden Königs Martin von Aragon, auf dessen Reich Ludwig II. von Anjou ebenfalls Anspruch erhob, durch den Tod seines Sohnes als Herrscher Siziliens gefährdet war und auf den Tod König Martins 1410 ein zweijähriges Interregnum folgen sollte. Die bildliche Glorifizierung des Papstes in dieser historischen Situation könnte darauf gezielt haben, den päpstlichen Anspruch auf die Machtverteilung im südlichen Italien zu propagieren. Zugleich hätte ein Anspruch Marias auf Sizilien und Neapel durch ihre Verwandtschaft mit Staufern wie Anjou angezeigt werden können. Die unklare Identität der gezeigten Könige sowie der Mangel an Informationen zur Stellung und zu Zielen von Maria d'Enghien am neapolitanischen Königshof während ihrer Ehe mit Ladislaus von Durazzo verhindern jedoch vorerst weitere Interpretationen. Die anhaltende Konkurrenz zu Neapel seitens der Feudalfamilie wie deren dauerhafte Unterstützung durch die Franziskaner des Konvents ließe eine gegen Ladislaus gerichtete Botschaft möglich erscheinen. Zur Haltung der Franziskaner vgl. *Rosanna Alaggio*, *Il ruolo dei principi di Taranto nelle vicende del Regno di Napoli*, in: Antonio Cassiano/Benedetto Vetere (Hrsg.), *Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*. Galatina 2006, 117–133, bes. 132f.

191 Zur konfliktreichen Beziehung zwischen den Del Balzo Orsini und den Königen Neapels vgl. *Andreas Kiesewetter*, *Problemi* (wie Anm. 157); *Alaggio*, *Ruolo* (wie Anm. 190).

versuch gegen die Krone. Unklar ist die Haltung Marias nach ihrer Eheschließung mit Ladislaus von Neapel.

Auf jeden Fall bezeichnend für die Feudalfamilie der Del Balzo Orsini ist ihre zwischen Konkurrenz und Anlehnung changierende Beziehung zum politischen und künstlerischen Zentrum Neapel, die auch für die Dekoration von S. Caterina prägend wurde und die Kirche zum Zeichen einer neuen Macht im südlichen Apulien werden ließ. So ist das Gebäude einerseits durch zahlreiche Wappen und Epitaphien ausdrücklich als Gotteshaus der Del Balzo Orsini gekennzeichnet und knüpft andererseits an die Kunst der neapolitanischen Königslinie an; zum Beispiel gilt dies für den Apokalypseyklus, das Sakramentsgewölbe und die Auswahl bestimmter Heiliger.¹⁹² Zugleich steht der Marienzyklus gerade in der Familienkapelle ikonographisch in der östlich geprägten Lokaltradition und könnte somit für eine Verbindung der Herrschenden mit dem lokalen Erbe sprechen (Abb. 38).¹⁹³

Die gezielte Orientierung an unterschiedlichen ikonographischen und stilistischen Vorbildern und Traditionen mittelitalienischen, neapolitanischen und lokalen Ursprungs ist nicht nur mit der Anstellung verschiedener Künstler und Werkstätten zu begründen, sondern lässt auf ein bewusstes Vorgehen schließen, mit dem die sich im Kirchenprojekt von S. Caterina verquickenden glaubens- und machtpolitischen Interessen von Konvent, Stifterfamilie und Papstkirche



Abb. 38: Galatina, S. Caterina, Südseitenschiff, Familienkapelle, Szenen aus dem Marienleben und Familienwappen (Detail) (Foto: U. Ritzerfeld)

192 Vgl. dazu *Zimdars*, Ausmalung (wie Anm. 129), 111–139; *Belli D'Elia*, Principi (wie Anm. 103), 284–294.

193 Mit der Szene des Marientodes mit dem frevelnden Juden wird auf eine ursprünglich aus dem Osten stammende, aber mit der Zeit eingebürgerte Bildtradition zurückgegriffen; vgl. Anm. 89. Ein gewisser Bekanntheitsgrad ist auch für die Thematik weiterer, von orientalischen Apokryphentexten inspirierter Episoden des Zyklus der Familienkapelle in S. Caterina zu vermuten. So sind beispielsweise Szenen der Flucht nach Ägypten nach dem Pseudo-Matthäus bereits in einem Fenster in Chartres dargestellt. Zudem ist zu berücksichtigen, dass Apokryphentexte aus dem Osten vom 12. Jahrhundert an in westliche Legendensammlungen einfließen und über diese große Verbreitung fanden. Vgl. dazu *Milella*, Parola (wie Anm. 172), bes. 123–133.

vertreten werden sollten. Das Programm entwickelt im Rückgriff auf franziskanisches Gedankengut ein Bild der Heilsgeschichte, wobei die für die Mönche des Konvents aktuelle missionarische Aufgabenstellung als Leitfaden dient und die Bedeutung des Minoritenordens und seines Gründers im zeitgenössischen und endzeitlichen Kampf gegen das Böse zelebriert wird. Für die bildliche Umsetzung dieser Inhalte zeigt sich vor allem die Orientierung der Del Balzo Orsini am neapolitanischen Königshof verantwortlich, während zusätzliche Elemente die gleichzeitige Konkurrenz zu diesen bezeugen und sie sich in der Familienkapelle in der apulischen Tradition verorten. Sichtbar wird der Anspruch der Familie auf eine Führungsrolle in Apulien und ihre Bedeutung als Förderer der Franziskaner sowie die Tätigkeit des Ordens für die Verbreitung des wahren Glaubens unter Führung bzw. als Führungskräfte der (Papst-)Kirche.¹⁹⁴

Schlussbetrachtung

Die politische Dominanz zunächst durch Byzantiner und später durch Normannen und Anjou nahm mit Zuwanderern aus den jeweiligen Heimatgebieten und, besonders in letzterem Fall, aufgrund einer territorialen Reorganisation des Gebiets mit einer mächtig werdende Auftraggeberschicht Einfluss auf die religiöse wie auf die künstlerische Entwicklung in Apulien. Die aus Frankreich kommende Feudalaristokratie agierte in enger Kooperation mit den monastischen Orden, den Benediktinern und später vor allem den der Papstkirche eng verbundenen Franziskanern. Das potenzierte Zusammenwirken der aus den südwesteuropäischen Gebieten einwandernden politischen und religiösen Kräfte musste die apulische, durch ihre byzantinische Vergangenheit geprägte Kunstlandschaft grundlegend verändern. Dabei setzten Monumentalität und Modernität von Kirchenbau und Bildprogramm von S. Caterina in Galatina neue Maßstäbe, die in den folgenden Jahrzehnten für die Region bestimmend blieben.¹⁹⁵ Die Entstehungsgeschichte und der Werdegang von Konvent und Kirche gibt ein exemplarisches Beispiel für die Interessengemeinschaft von Feudalfamilie, Franziskanerorden und Papsttum, die im Bilddekor des Gebäudes präsentiert wird. Gemeinsames Anliegen war die Stärkung der römischen Kirche und des Minoritenordens vor Ort, die Ausbreitung der katholischen Lehre auf dem Balkan sowie die Konsolidierung der Stellung der Feudalfamilie im Ringen um die religiöse und politische Vormachtstellung im südlichen Apulien. Letztendlich ausschlaggebende Kraft für die Entstehung von Kirche und Konvent und somit auch für Bau und Dekor des Komplexes in Galatina war die feudale

194 Belli D'Elia sieht dagegen eine Zäsur in der Dekoration. Sie nimmt an, dass nach dem Tod Raimondos die Franziskaner ausschlaggebend für die Wahl der Ikonographie wurden, und führt darauf das Erscheinen der Ordensheiligen zwischen erstem und zweitem Joch zurück. Das Erscheinen der Familienwappen in allen Jochen belegt jedoch die kontinuierliche Einflussnahme der Del Balzo ebenso wie das Bildprogramm die Einbringung franziskanischer Interessen belegt. *Belli D'Elia*, *Principi* (wie Anm. 103), 282f.

195 Traditionell wird die Kirche als Ausgangspunkt für die Kunstentwicklung der Folgezeit gewertet. Z. B. *Matteucci*, *Affreschi* (wie Anm. 125), 189.

Stifterfamilie. Bauform und Ausstattung der Kirche wurde in ihrer Mischung mittelitalienischer, neapolitanischer, apulisch-normannischer und griechisch-byzantinischer Elemente in erster Linie den spezifischen Intentionen der Stifter dienlich gemacht. Deutlich wird die bewusste Kombination verschiedener kultureller Versatzstücke mit spezifischen ideologisch-politischen Aussagen. Bau und Bildprogramm lassen ein Bemühen der herrschenden Feudalfamilie um eine auf den Voraussetzungen des multikulturell geprägten Apuliens aufbauende eigene Identität sichtbar werden. Die aus Frankreich stammenden Del Balzo hatten sich als junge, ortsfremde Dynastie im Salento erst noch zu etablieren. Ihre Vorgehensweise bezeugt ihre autonome Stellung sowie die großflächige Einbeziehung und Verbindung der verschiedenen kulturellen Entitäten und geographischen Territorien. Sie verfolgten eine Reorganisation des Territoriums mit dem Aufbau eines Netzes von Befestigungsanlagen unter Nutzung alter Strukturen sowie der Förderung ekklesialer, monastischer und karitativer Strukturen.¹⁹⁶ Die breite kulturelle Förderung beinhaltete die Verbreitung des Volgare ebenso wie die Förderung des Griechischen,¹⁹⁷ die Unterstützung der Mendikanten wie orthodoxer Klöster, die Finanzierung von Kunstwerken in gotischer wie in lokaler Tradition. Im Zusammenfügen diverser künstlerischer und linguistischer Merkmale in S. Caterina in Anlehnung an die normannische und byzantinisch-griechische Vergangenheit wie neapolitanische Gegenwart manifestiert sich die bewusste Kreation eines eigenen kulturellen, die unterschiedlichen Elemente kombinierenden Gepräges, wodurch sich das Fürstentum ein eigenes, vom neapolitanischen Königshof unabhängiges kulturelles Gesicht, eine eigene höfische Identität verleihen konnte.

Die Bestimmung der Kirche als Grablage der Stifter bedingte eine besonders intensive Einflussnahme der Stifterfamilie, wodurch sich das ‚Templum Ursinianum‘¹⁹⁸ von anderen Mendikantenbauten der Region abhebt. Letztere demonstrierten in der Regel weniger die Einwirkung mächtiger Stifterpersönlichkeiten und orientierten sich in Bau und, soweit dies heute noch zu sagen ist, vermutlich auch im Bilddekor an den traditio-



Abb. 39: Galatina, S. Caterina, Gurtbogen zwischen erstem und zweitem Mittelschiffsjoch, Hl. Franziskus (nach *Cassiano/Vetere*, *Dal giglio all'orso* [wie Anm. 103], 240)

196 Zur Organisation des Territoriums vgl. *Cazzato*, *Imprese* (wie Anm. 76).

197 Zur Verbreitung des Volgare vgl. *Giancarlo Vallone*, *Autonomismo orsiniano e volgare salentino*, in: *Sallentum* 4, 1981, 49–59; *Coluccia*, *Lingua e religione* (wie Anm. 22), 71–95.

198 So bezeichnete bereits Antonio de Ferraris die Kirche; *Antonio de Ferraris detto il Galateo*, *De situ Japigiae*. Basel 1558, 95.

nellen Formen und Inhalten ihres Ordens, was jedoch die Verwendung einheimischer Motive ursprünglich ‚östlicher‘ Herkunft durchaus nicht ausschloss. Die orthodoxen Klosterkirchen der Region wiederum zeigten sich wohl generell besonders der ursprünglich an der byzantinischen Kunst ausgerichteten lokalen Tradition verbunden, die jedoch mit der Zeit mit ‚westlichen‘ Neuerungen durchsetzt wurde. Demnach sind durchaus spezifische künstlerische Präferenzen der konfessionell unterschiedlichen Auftraggebergruppen nachzuvollziehen. Jedoch handelte es sich dabei nicht um eine gezielte Verdrängung des ‚Östlichen‘ oder ‚Westlichen‘. Eine Profilierung mit Hilfe von Kunst ist nicht per se mit exkludierenden Maßnahmen gleichzusetzen. Der Kontakt mit dem religiös und kulturell Anderen mag eine Selbstdefinition vorangetrieben haben, die sich in Kunstwerken manifestieren konnte, was jedoch nicht per se als Protest oder gar als Konflikt angesehen werden kann.¹⁹⁹ Zudem ist eine kulturelle und künstlerische Abgrenzung in Apulien nicht die Regel. Charakteristisch ist vielmehr eine im Laufe der Zeit verstärkt auftretende Annäherung, Vermischung und Vereinnahmung neuer Elemente unterschiedlichster Herkunft. Diese Tendenz zeigt sich gerade im Umfeld der Franziskaner, personifiziert in der Gestalt ihres Gründers. Dieser wurde nicht nur, wie in S. Caterina nachzuvollziehen ist, als zentraler Heilsvermittler innerhalb der katholischen Kirche angesehen. In der Person des Hl. Franziskus ergab sich (und besteht bis heute) darüber hinaus die Möglichkeit einer Überbrückung der konfessionellen Unterschiede.²⁰⁰ Die von Franziskus vertretene Mystik, sein Verständnis des Mönchstums und die Bedeutung des Gehorsams machten ihn zum „einzigsten katholischen authentisch orthodoxen“ Heiligen.²⁰¹ Dass diese Charakteristiken auch im Salento auf Gegenliebe stießen, zeigt sich im lokalen Festkalender. Obwohl Franziskus von der Ostkirche nicht offiziell als Heiliger anerkannt war, wurde sein Festtag dort in den liturgischen Kalender aufgenommen.²⁰² Die auffällig zahlreichen Darstellungen des Ordensheiligen in den Höhlenkirchen Apuliens bestätigen seine allgemeine, über die Grenzen der katholischen Kirche hinausreichende und bis heute anhaltende Verehrung in Apulien, wo „(n)on v'è città che non lo ricordi (...)“ (vgl. Abb. 5, 7, 39, Ta-

199 Vgl. dazu die Situation im mittelalterlichen Griechenland. *Hirschbichler*, *Monuments* (wie Anm. 101), 206.

200 Zur Verehrung des Hl. Franziskus in der orthodoxen Kirche vgl. *Yannis Spiteris*, *Francesco e l'Oriente cristiano, un confronto*. Rom 1999; *Marta Stetsko*, *L'impegno ecumenico dell'ordine dei frati minori: nell'opera di evangelizzazione dei territori dell'ex Unione Sovietica*. Venedig 2003, 21–52.

201 So definiert in *Spiteris*, *Francesco* (wie Anm. 200), 27. *Thaddée Matura*, *La visione teologica di Francesco d'Assisi e la sua affinità con la teologia ortodossa*, in: *San Francesco e la cultura russa* (Tagung, Sankt Petersburg, 18.–19.9.1996). (Quaderni di Studi Ecumenici, Bd. 2.) Venedig 2001, 75–88.

202 *Danieli*, *Rito Greco* (wie Anm. 25), bes. 101. Zu dem wohl im 15. Jahrhundert in Galatone geschriebenen liturgischen Offizium zu Ehren des Heiligen zuletzt *Anna Gaspari*, *Francesco d'Assisi: un santo venerato anche dalla chiesa bizantina? Il „caso“ del manoscritto Galat. 4*, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 101, 2008, 155–180.

fel VI 10).²⁰³ Gerade in der Person des Franziskus zeichnet sich eine Annäherung der unterschiedlichen Konfessionen und Sprachgemeinschaften im liturgischen und religiösen Leben, eine gewisse konfessionelle Osmose im alltäglichen Miteinander der Menschen ab. Die Popularität des Heiligen musste der Verbreitung und Einflussnahme seines Ordens förderlich sein. Seine Brückenfunktion eröffnete den Minoriten besondere Möglichkeiten im interreligiösen Miteinander Apuliens. Selbst wenn einige Quellen von Auseinandersetzungen zwischen Franziskanern und ‚Griechen‘ berichten bzw. die religiös-kulturellen Gräben offiziell aus politischen Gründen gewollt zelebrieren – im religiösen Alltag musste eine friedliche Annäherung über die Gestalt des Ordensheiligen erfolgversprechender als jegliche Form der Konfrontation sein. Dass dieses Vorgehen erfolgreich war, zeigt die fast ausschließliche Verehrung mendikantischer, hauptsächlich franziskanischer, Mönche in Apulien im Quattrocento.²⁰⁴ Die Bettelorden und vor allem die Franziskaner veränderten grundlegend das religiöse Leben und auch die Sehkonventionen der Region.

203 So Saverio La Sorsa, *Il culto di S. Francesco in Puglia*, in: *Lares* 10, 1939, 102–126, hier 102. Zu Themen in der Malerei der Höhlenkirchen vgl. Klaus-Rainer Althaus, *Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen*. Hamburg 1997.

204 Salvatore Palese, *Geografia della santità pugliese nel XV secolo*, in: *Rivista di scienze religiose* 6, 1992, 83–96, bes. 90.

Bettelmönche und Islam.

Beobachtungen zur symbolischen Darstellung von Missionsprinzipien der Mendikanten in Text, Handlung und Bildkunst des 13. Jahrhunderts

Anne Müller

Der folgende Beitrag behandelt die Zusammenhänge von Symbolisierung, Organisation und Funktionsausübung in den frühen Mendikantenorden. Er setzt an der fundierenden Bedeutung der Heidenmission für die *vita religiosa* der Franziskaner und Dominikaner an und geht davon aus, dass insbesondere der Bereich der Islam-Mission ein aussagekräftiges Beobachtungsfeld darstellt, um charakteristische Ordnungsprinzipien in diesen Orden zu analysieren – Ordnungsprinzipien, die nur durch die Präsenz symbolischer Verweisungen dauerhaft behauptet und stabil gehalten werden können, so jedenfalls eine dieser Arbeit zugrundeliegende These.¹

Im Folgenden werden, dem Konzept dieses Bandes entsprechend, auch Spuren und Indizien gesuchter oder vermiedener, gelungener oder misslungener Kommunikation zwischen zwei Kultursystemen in den Blick genommen. Allerdings sei vorab schon deutlich betont: Die Bettelmönche in den islamischen Ländern waren keine integrativ wirkenden Vermittler zwischen Christenheit und Islam. Als solcherart Mittelsmänner waren sie – mit politischem Kalkül und denkbar geringen Erfolgsaussichten – allenfalls als Legaten und Diplomaten im Auftrag des Papstes unterwegs.² Von daher wird hier

-
- 1 Vgl. zur Erläuterung des Funktionszusammenhangs von institutioneller Ausgestaltung und symbolischen Formen, wie er gegenwärtig besonders intensiv an der Eichstätter Forschungsstelle für Vergleichende Ordensgeschichte (FOVOG) für die mittelalterlichen Klöster und Orden erarbeitet wird, *Karl-Siegbert Rehberg*, Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht, in: Gert Melville (Hrsg.), *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2001, 3–49.
 - 2 Die Legatentätigkeit der Mendikanten erschließt sich aus dem Briefwechsel zwischen den Päpsten und islamischen Herrschern; vgl. dazu *Karl Ernst Lupprian*, *Die Beziehungen der Päpste zu islamischen und mongolischen Herrschern im 13. Jahrhundert anhand ihres Briefwechsels*. (Studi e testi, Bd. 291.) Rom 1981, und auch schon *Jean Richard*, *La papauté et les missions d’Orient au Moyen Âge, XIII^e–XV^e siècles*. (Collection de l’Ecole française de Rome, Bd. 33.) Rom 1977, ND Rom 1998.

auch weder ein Detailblick auf die Austauschprozesse in den islamischen Missionsgebieten geworfen noch etwa Antwort auf die Frage geliefert, wer denn nun wo, mit welcher Strategie und mit welchem Erfolg bzw. Misserfolg missioniert hat.³ Statt dessen soll im Folgenden näher betrachtet werden, wie die Bettelorden ihre Missionsvorstellungen symbolisch vergegenwärtigten, um dadurch einen Handlungsraum zu schaffen, der, wie es scheint, fundamental konstitutiv für das Selbstverständnis und die Zielsetzungen dieser von Beginn an auf interkulturelle Kontaktfähigkeit hin angelegten Gemeinschaften gewesen ist. Drei zentrale Bereiche, die den Beitrag zugleich strukturieren, werden dafür in den Blick genommen:

- 1) Normative Texte und Organisationsformen, welche als zentrale Symbolisierungsbereiche der in den Bettelorden kultivierten Missionsidee untersucht werden;
- 2) Formen der Interaktion im Missionsalltag und deren Symbolik. Die Betrachtung wird exemplarisch auf Nordafrika beschränkt, weil dieses islamische Mittelmeer-Anrainergebiet für die frühen Bettelorden und vor allem die Franziskaner besonders relevant gewesen zu sein scheint und damit aufschlussreich für die Zusammenhänge von Funktionalität und Symbolik im Mendikantentum ist;
- 3) Hagiographie und Bildkunst als jene Erinnerungsmedien, die Missionsansprüche im Orden über die Generationen hinweg symbolisch präsent gehalten haben.

Wenn möglich, werden sich die folgenden Überlegungen die Vorteile eines systematischen Vergleichs zwischen dem Franziskaner- und Dominikanerorden zunutze machen, um auf diese Weise Strukturdifferenzen noch deutlicher herausstellen zu können.

Die Heidenmission an sich stellt zweifelsohne ein signifikantes Differenzmerkmal zwischen den zu Beginn des 13. Jahrhunderts gegründeten Bettelorden und deren Vorläufern im Religiosentum dar. Gewiss, auch schon die Wanderasketen und Eremiten des 11. und 12. Jahrhunderts sind zu den Ungläubigen gezogen, um dort das Evangelium zu verbreiten. Sie missionierten im slawischen Osten und Baltikum, zogen zu den Schweden, den Ungarn, den russischen Petschenegen und predigten sogar, wie Petrus Eremitus, unter den Muslimen im Heiligen Land.⁴ Trotzdem gibt es einen wesentlichen Unterschied in der Vorgehensweise beider Gruppierungen, der dann wohl auch zu der

3 Vgl. dazu noch immer die beiden klassischen Werke vom Beginn des letzten Jahrhunderts von *Odolphus van der Vat*, *Die Anfänge der Franziskanermissionen und ihre Weiterentwicklung im nahen Orient und in den mohammedanischen Ländern während des 13. Jahrhunderts*. (Veröffentlichungen des Internationalen Institutes für Missionswissenschaftliche Forschungen. Missionswissenschaftliche Studien, N.S., Bd. 6.) Werl 1934, und *Berthold Altaner*, *Die Dominikanermissionen des 13. Jahrhunderts. Forschungen zur Geschichte der kirchlichen Unionen und der Mohammedaner- und Heidenmission des Mittelalters*. (Breslauer Studien zur historischen Theologie, Bd. 3.) Habelschwerdt/Breslau 1924, sowie jetzt, mit umfangreicher neuer Literatur, die Vergleichsstudie von *Anne Müller*, *Bettelmönche in islamischer Fremde. Institutionelle Rahmenbedingungen franziskanischer und dominikanischer Mission in muslimischen Räumen des 13. Jahrhunderts*. (Vita regularis, Bd. 15.) Münster 2002.

4 Zur Traditionsanbindung der Mendikanten an die im 11. und 12. Jahrhundert im Reformmönchtum unternommenen Missionen vgl. *Kaspar Elm*, *Franz von Assisi. Bußpredigt und Heidenmission*, in:

Feststellung führte, dass die Mendikanten sogar ein völlig neues Zeitalter in der Missionsgeschichte der Kirche eröffnet hätten, wie etwa der renommierte Franziskusforscher Kajetan Eßer geäußert hat und sich dabei insbesondere auf die Gewaltfreiheit in der franziskanischen Mission im Kontrast zu den Kreuzzügen bezog.⁵

Aus struktureller Sicht ist diese Einschätzung zweifelsohne gerechtfertigt. Denn unter der Voraussetzung, dass die Mendikanten konsequent auf das Prinzip der *stabilitas loci* verzichteten und derart entgrenzt überall in der Welt predigen wollten, haben sie zwangsläufig auch den Gedanken der Heidenmission mit ihrem Modell von *vita activa* verknüpft. Heidenmission wurde – im grundlegenden Unterschied zu den älteren Gemeinschaften im Religiosentum – von den Franziskanern und Dominikanern eben nicht mehr nur in Form sporadischer Privatinitiative verfolgt, wie es bis dahin der Fall gewesen ist, sondern statt dessen fest in das Funktionsgefüge des Gesamtordens integriert. Welch wichtigen Kernbereich die Heidenmission im Funktionsspektrum der beiden Mendikantenorden bildete, zeigt deutlich die Tatsache, dass bereits in der Anfangszeit dieser sich institutionalisierenden Orden Regeln, Strukturen und Organisationsformen geschaffen wurden, die auf eine möglichst effiziente Umsetzung der Missionsidee zielten.

Im Franziskanerorden sind die Missionsprinzipien der frühen Gemeinschaft in der *Regula non bullata* dargelegt, einem Werk von höchster symbolischer Eigenkraft, welches vom Ordensstifter Franziskus von Assisi selbst verfasst und 1221 als Regel angenommen wurde, allerdings ohne die päpstliche Approbation zu finden.⁶ Grundlegend für die Vermittlung der Missionsvorstellung ist das 16. der insgesamt 24 Kapitel unter der Überschrift *De euntibus inter Saracenos et alios infideles* („Von jenen, die unter die Sarazenen und andere Ungläubige gehen wollen“). Bemerkenswert ist, dass dieser Paragraph wahrscheinlich erst nach Franziskus' Rückkehr aus Ägypten (1220) in die da-

Espansione del Francescanesimo tra Occidente e Oriente nel secolo XIII. Atti del VI convegno internazionale (Assisi, 12–14 ottobre 1978). (Atti dei convegni della Società Internazionale di Studi Francescani, Bd. 6.) Assisi 1979, 71–103.

5 Kajetan Eßer, Das missionarische Anliegen des hl. Franziskus, in: Wissenschaft und Weisheit 35, 1972, 13–19, hier 18. Besonders gut sind die Missionskonzepte im frühen Franziskanerorden erforscht, vgl. E. Randolph Daniel, The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages. Lexington 1975 (ND: New York 1992), Leonhard Lehmann, Prinzipien franziskanischer Mission nach den frühen Quellen, in: Laurentianum 20, 1985, 331–360. Zur Einordnung der franziskanischen Mission im Spannungsfeld von Kreuzzug und Predigt Dieter Berg, Kreuzzugsbewegung und *propagatio fidei*. Das Problem der Franziskanermission im 13. Jahrhundert und das Bild von der islamischen Welt in der zeitgenössischen Ordenshistoriographie, in: Albert Zimmermann (Hrsg.), Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter. (Miscellanea mediaevalia, Bd. 17.) Berlin/New York 1985, 59–76, und Gwenolé Jeusset, Dieu est Courtoisie. François d'Assise, son ordre et l'Islam. Nantes 1985.

6 Die maßgebliche, hier verwendete kritische Edition der *Regula non bullata* findet sich in: Die Opuscula des Hl. Franziskus von Assisi. Ed. Kajetan Eßer/Engelbert Grau. (Spicilegium Bonaventurianum, Bd. 13.) Grottaferrata 1989, 373–404.

mals schon weitgehend fertige Ordensregel eingefügt wurde.⁷ Dieses Kapitel zog seine Geltung folglich aus der konkreten Orient- und Missionserfahrung des Ordensstifters. Doch genau dort gründen, wie unten noch zu sehen sein wird, auch seine Grenzen als Handlungsmodell für den Orden.

Das Missionskapitel wird, um hier nur die wesentlichen Aspekte dieses schon umfangreich erforschten Textes zusammenzufassen,⁸ nicht etwa mit dem klassischen Missionsbefehl aus Mt 28,19 („Gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker ...“) eingeleitet, sondern mit den Evangelienworten: „Seht, ich sende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe“ (Mt 10,16; Lk 10,3), womit die spirituelle Dimensionierung der Mission als eine Möglichkeit des Verzichts auf die Sicherheiten der Welt und symbolischen Annäherung an den leidenden Christus herausgestellt wird. Als Zielgruppe der Mission sind die Sarazenen noch vor den ‚anderen Heiden‘ genannt und damit das bevorzugte Missionsvolk des Ordensstifters, der insgesamt selbst drei Anläufe gebraucht hat, um in islamische Länder zu gelangen.

Zur Aussendungsbedingung erhebt Franziskus, dass jeder missionsbereite Bruder zuerst die Erlaubnis seines Ministers einholen müsse. War die Tauglichkeit des Anwärters festgestellt – eine Qualität, die leider überhaupt nicht weiter spezifiziert wird –, sollte ihn sein Oberer ohne Widerspruch ziehen lassen. Die anschließenden Verhaltensrichtlinien sind äußerst knapp: Weder Zank noch Streit sollen die Islam-Missionare anzetteln, sondern jedermann untertan sein und sich als Christen bekennen. Die Predigt des Evangeliums sollte zweitrangig sein und, wie es weiter heißt, nur unter günstigen Umständen versucht werden.⁹ Besondere intellektuelle Fähigkeiten oder gar priesterliche Qualifikationen hat Franziskus von seinen Missionaren im Orden also offenbar nicht verlangt. Entscheidend war hingegen die Bereitschaft zum Martyrium als einer,

7 Alle Versuche, den Ursprungstext der Regel zu rekonstruieren, führten bislang nur zu hypothetischen Ergebnissen, weshalb auch nicht klar entschieden werden kann, ob die Heidenmission schon ein Thema in dem ersten schriftlich verfassten *propositum vitae* der Gemeinschaft (wahrscheinlich von 1209/10) gewesen ist. Zur Genese dieser Ordensregel siehe David E. Flood, *Die Regula non bullata* der Minderbrüder. (Franziskanische Forschungen, Bd. 19.) Werl 1967, und Kajetan Eßer, *Studien zu den Opuscula* des hl. Franziskus von Assisi, hrsg. von Edmund Kurten/Isidoro da Vilapadierna. (Subsidia scientifica franciscalia, Bd. 4.) Rom 1973, 59–77.

8 Vgl. zum Charakter des Missionskapitels weiterhin Leonhard Lehmann, Grundzüge franziskanischen Missionsverständnisses nach der *Regula non bullata*, in: Franziskanische Studien 66, 1984, 68–83, und Walbert Bühlmann, Das Missionsverständnis bei Franziskus nach der *Regula non bullata*, in: Arnulf Camps/Gerfried W. Hunold (Hrsg.), *Erschaffe mir ein neues Volk. Franziskanische Kirchlichkeit und missionarische Kirche. Festgabe zum 800. Geburtstag des heiligen Franziskus von Assisi: 1182–1982.* (Veröffentlichungen der Missionszentrale der Franziskaner) Mettingen 1982, 13–29.

9 *Unus modus est, quod non faciant lites neque contentiones, sed sint subditi, omni humanae creaturae propter Deum et confiteantur se esse christianos. Alius modus est, quod, cum viderint placere Domino, annuntient verbum Dei, ut credant Deum omnipotentem Patrem et Filium et Spiritum Sanctum, creatorem omnium, redemptorem et salvatorem Filium, et ut baptizentur et efficiantur christiani (...); Regula non bullata (wie Anm. 6), Kap. 16.*

wenn man so will, pragmatischen Funktion zum Erreichen jenseitiger Ziele. Diese Bedeutung des Martyriums tritt im Hauptteil des Missionskapitels in einer Aneinanderreihung von 18 entsprechenden Evangelienstellen hervor, wo von der Beschwerlichkeit der Mission die Rede ist, von Verfolgungen und Verhöhnungen, von körperlicher Pein und Tod, aber immer wieder auch von dem dafür zu erwartenden himmlischen Lohn.

Die Heidenmission repräsentierte im Verständnis der frühen Franziskaner folglich eine qualitativ besonders hochwertige Form der *vita minor*, die über den Gipfel des Martyriums, welches Gottesliebe am eigenen Körper sichtbar macht, sogar den direkten Zugang zur Ewigkeit verschaffen konnte. Für die Umsetzung derart radikalierter Frömmigkeitskonzepte eröffnete der islamische Orient den Minderbrüdern einen offenbar perfekt geeigneten Handlungsraum. Es scheint, als ob die Franziskaner den muslimischen Orient nicht zuletzt als Nische entdeckt haben – und zwar als die einzige auf der Welt überhaupt noch verfügbare Nische –, wo sich ihre Vorstellung von *imitatio Christi* noch nahezu authentisch verwirklichen ließ. Solcherart Radikalisierung ist im Missionskapitel der *Regula bullata* von 1231, welches auf zwei knappe Sätze zusammengeschumpft ist, kaum noch zu erkennen,¹⁰ und sie war, um die Perspektive hier noch weiter zu verschieben, im frühen Dominikanerorden gar nicht angelegt.

Während die hier besprochene erste Ordensregel der Franziskaner die Unorganisiertheit und Spontaneität in dieser Gemeinschaft symbolisch zum Ausdruck bringt, symbolisiert sich in der dominikanischen ‚Verfassung‘ die Rationalität und Flexibilität eines Ordnungssystems, welches voll und ganz auf die Predigt hin ausgerichtet war.¹¹ Die Dominikaner approbierten ja, weil sie gemäß der Beschlüsse des IV. Laterankonzils (1215) keine eigene Ordensregel mehr annehmen durften, die Augustinusregel und schrieben ihre spezifischen Bedürfnisse in flexiblen Konstitutionen normativ fest. Ihre Geltungskraft zog diese Verfassung aus der Autorität eines transpersonalen Generalka-

10 Das Missionskapitel ist als 12. Kapitel ganz an den Schluss der *Regula bullata* gerückt; vgl. die kritische Edition in: Opuscula. Ed. Eßler/Grau (wie Anm. 6), 363–372. Zum Charakter dieser Ordensregel, die der Institutionalisierung des Franziskanerordens und seiner Nutzbarmachung im Funktionsgefüge der Amtskirche Rechnung trägt, vgl. Helmut Feld, Franziskus von Assisi und seine Bewegung. Darmstadt 1994, 306–313. Inwieweit die *Regula bullata* überhaupt noch die Vorstellungen des Ordensstifters bewahrt hat, wird sehr kontrovers diskutiert; vgl. schon Paul Sabatier, Vie de saint François d’Assise. Paris 1894, 341–369, und dann besonders Kurt-Viktor Selge, Franz von Assisi und die römische Kurie, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 67, 1970, 129–161; Helmut Feld, Die Totengräber des heiligen Franziskus von Assisi, in: Archiv für Kulturgeschichte 68, 1986, 319–350, hier 339–342, und jetzt Roberto Rusconi, ‚Moneo atque exhortor ... Firmiter praecipio‘. Carisma individuale e potere normativo in Francesco d’Assisi, in: Giancarlo Andenna/Mirko Breitenstein/Gert Melville (Hrsg.), Charisma und religiöse Gemeinschaften im Mittelalter. Akten des 3. Internationalen Kongresses des Italienisch-deutschen Zentrums für vergleichende Ordensgeschichte. (Vita Regularis, Abhandlungen, Bd. 26.) Münster/Hamburg/London 2005, 261–280.

11 Vgl. Florent Cygler, Zur institutionellen Symbolizität der dominikanischen Verfassung. Versuch einer Deutung, in: Melville (Hrsg.), Institutionalität (wie Anm. 1), 409–423. Zu Verfassungen als ‚Text-Symbolen‘ vgl. auch Rehberg, Weltrepräsentanz (wie Anm. 1), 44–46.

pitels und nicht etwa aus dem Charisma eines Stifters, wie es im frühen Franziskanertum der Fall gewesen ist.¹²

Zentrales Thema der dominikanischen Statuten ist die Umsetzung des universalen Predigt- und Seelsorgeauftrages und dabei immer wieder der Studienbetrieb, welcher voll und ganz im Dienst der Predigt stand.¹³ Bemerkenswert ist, dass die Heidenmission in den dominikanischen Konstitutionen explizit überhaupt nicht genannt wird; sie war allerdings Bestandteil dieses als universal verstandenen Predigtauftrages, für dessen Umsetzung die Dominikaner auch eine außerordentlich flexible Dispenspraxis entwickelt haben.¹⁴ Vor diesem Hintergrund maßen die Dominikaner auch der Fremdsprachenausbildung ihrer Missionare eine besondere Bedeutung bei, wie die regelmäßige Verhandlung dieses Themas auf den General- und Provinzialkapiteln zeigt. So empfahl das Generalkapitel beispielsweise schon 1236 allen Konventen, die Sprachen benachbarter Völker zu lernen.¹⁵ Positive Antwort darauf erhielt es aus der Provinz Terra Sancta, wo die Brüder angeblich schon auf Arabisch predigten.¹⁶ Gewissermaßen generalstabsmäßig organisiert wurde das Fremdsprachenstudium und speziell der Arabischunterricht seit 1250, als auf der Iberischen Halbinsel mit finanzieller Unterstützung der Könige von Kastilien und Aragon eine Arabischschule (*studium linguae arabicae*) für 20 Predigerbrüder eingerichtet wurde.¹⁷ Fünf weitere Arabischschulen gründete der Orden in den folgenden Jahren in Barcelona, Tunis, Valencia und später in Játiva und

-
- 12 Vgl. *Gert Melville*, Systemrationalität und der dominikanische Erfolg im Mittelalter, in: Alois Hahn/Gert Melville/Werner Röcke (Hrsg.), Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Interaktion im Mittelalter. Für Peter von Moos. Berlin 2006, 157–171; siehe im Vergleich dazu auch *Gert Melville*, Der geteilte Franziskus. Beobachtungen zum institutionellen Umgang mit Charisma, in: Joachim Fischer/Hans Joas (Hrsg.), Kunst, Macht und Institution. Studien zur philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursociologie der Moderne. Festschrift für Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a. M./New York 2003, 347–363, und zur Institutionalisierung des franziskanischen Charismas *Jacques Dalarun*, François d'Assise ou le pouvoir en question. Principes et modalités du gouvernement dans l'ordre des Frères mineurs. (Bibliothèque du Moyen Âge, Bd. 15.) Paris/Brüssel 1999.
- 13 Vgl. dazu schon *Célestin Douais*, Essai sur l'organisation des études dans l'ordre des frères Prêcheurs au treizième et au quatorzième siècle (1216–1342). Toulouse 1884, und jetzt *Marian Mulchahey*, First the Bow Is Bent in Study. Dominican Education before 1350. (Studies and Texts, Bd. 132.) Toronto 1998.
- 14 Müller, Bettelmönche (wie Anm. 3), 131–134 und, im Hinblick auf die politische Sondersituation in den orientalischen Randprovinzen, 155–157.
- 15 Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum, Bd. 1: Ab anno 1220 usque ad annum 1303. Ed. *Benedictus Maria Reichert*. (Monumenta Ordinis fratrum Praedicatorum Historica, Bd. 3.) Rom 1898, 9.
- 16 So wird es behauptet in einem Bericht des Provinzials der Terra Sancta an Papst Gregor IX., wobei auch über die Unionsverhandlungen mit den orientalischen Kirchen informiert wird; siehe *Matthaeus Parisiensis*, Chronica Maiora. Ed. *Henry R. Luard*. (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores, Bd. 57.) 7 Bde. London 1872–1883, hier Bd. 3, 397.
- 17 Der Gründungsakt dieser Schule, deren Lokalität nicht sicher bestimmt werden kann, ist mit stilistischer Ausschmückung hinsichtlich ihres Anfangserfolges in der 1350 anonym verfassten

Murcia, deren interne Organisation, Kapazität sowie auch Bestandsdauer von der Forschung allerdings noch aufzuarbeiten sind.¹⁸ Auch noch nicht hinreichend geklärt ist, ob in diesen Schulen überhaupt Missionare für Nordafrika ausgebildet wurden oder ob nicht vielmehr die Voraussetzungen für theologische Auseinandersetzungen mit muslimischen Gelehrten in den Reconquistagebieten oder für die Lektüre arabischer Schriften geschaffen werden sollten.

Ein in diesem Zusammenhang ebenfalls signifikanter Aspekt von Ordnungsdifferenz zwischen den Dominikanern und Franziskanern zeigt sich darin, dass derartige auf interkulturelle Kontaktfähigkeit angelegte Spezialschulen im Franziskanerorden zur selben Zeit unbekannt geblieben sind. Zwar wurde in Miramar auf Mallorca ein Studienkolleg eingerichtet, an dem sich 13 Franziskaner Arabischkenntnisse aneignen sollten. Die Gründungsinitiative lag allerdings nicht beim Orden, sondern beim aragonesischen König Jakob I. und dem zum dritten Orden gehörenden Raymund Llull, wobei diese Einrichtung überhaupt nur von ephemerer Bestandsdauer war.¹⁹ Mit der bereits geäußerten Vermutung, dass es wohl einen Sinnzusammenhang zwischen der für das frühe Franziskanertum charakteristischen Lebensform und der Objektivierung der Missionsidee im Orden gibt, sollen nun Interaktionsformen im Missionsalltag in den Blick genommen werden.

Beide Stifter der großen Mendikantenorden waren erfüllt von dem Gedanken, in die Heidenmission zu gehen, und sie dienten ihrer Gemeinschaft in diesem Sinne gewiss auch als lebende Regel. Dominikus beteuerte immer wieder, zu den Balten, Kumanen und Sarazenen ziehen zu wollen, wie die Zeugen in seinem Kanonisationsprozess versicherten. Allerdings war er mit dem Aufbau seines Ordens und vor allem mit der Ketzerbekämpfung im Languedoc voll beansprucht. Als er dann endlich in islamische Länder aufbrechen konnte, wurde der Plan von seinem Reisegefährten durchkreuzt,

Vita S. Raymundi überliefert; siehe *Raymundiana seu documenta quae pertinent ad S. Raymundi de Pennaforti, vitam et scripta*. Ed. *Franciscus Balme/Ceslaus Paban*. (Monumenta Ordinis fratrum Praedicatorum Historica, Bd. 6.), 2 Bde. Rom/Stuttgart 1898/1901, Bd. 1, 19–37, hier 32.

- 18 Siehe dazu die ältere Forschung von *Berthold Altaner*, Die fremdsprachliche Ausbildung der Dominikanermissionare während des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft* 23, 1933, 233–241, und *José María Coll*, *Escuelas de lenguas orientales en los siglos XIII y XIV*, Teil 1: Período Raymundiano, in: *Analecta Sacra Tarraconensia* 17, 1944, 115–138; Teil 2: Período postraymundiana, in: ebd. 18, 1945, 59–90; Teil 3: *Controversias y misiones a los judíos*, in: ebd. 19, 1946, 217–240; weiterhin *Robert I. Burns*, *Muslims, Christians, and Jews in the Crusader Kingdom of Valencia. Societies in Symbiosis*. Cambridge 1984, 95–99. Eine neue Studie zu diesem Aspekt verspricht *Robin J. E. Vose*, *Converting the Faithful: Dominican Mission in the Medieval Crown of Aragon (ca. 1220–1320)*, Diss. phil. Notre Dame (IN) 2004. Für aktuellere Literatur auch *Müller*, *Bettelmönche* (wie Anm. 3), 148–157 u. 203–211.
- 19 Vgl. dazu schon *Berthold Altaner*, Sprachstudien und Sprachkenntnisse im Dienste der Mission des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft* 21, 1931, 113–136, hier 122.

der, dem Ideal seines Ordens verpflichtet, lieber erst noch sein Theologiestudium in Paris beenden wollte.²⁰

Franziskus hingegen hat insgesamt drei Anläufe unternommen, um zu den Ungläubigen zu gelangen. 1219 traf er tatsächlich im ägyptischen Damiette ein, wo er sogar vom Sultan Malik al-Kamil empfangen wurde. Seit Thomas von Celano haben zahlreiche franziskanische Chronisten voller Begeisterung über den Missionseifer ihres Ordensstifters berichtet und den Predigtauftritt vor dem Sultan von Ägypten zu einem besonders spektakulären Höhepunkt im Leben dieses Heiligen ausgestaltet (Abb. 1, Tafel VII 1). Unter Berücksichtigung der Feinheiten in der hagiographischen Stilisierung und unter Einbezug zweier Augenzeugenberichte ließe sich der Ablauf dieser Missionsreise verhältnismäßig gut rekonstruieren.²¹ Dies soll hier aber nicht erfolgen, weil es anderenorts schon ausführlich geschehen ist.²² Statt dessen werden im Folgenden nur einige signifikante Aspekte herausgegriffen, an denen sich eine scheinbare Paradoxie

20 Acta canonizationis s. Dominici. Ed. A. Walz, in: Monumenta historica sancti patris nostri Dominici. Bd. 2. (Monumenta Ordinis fratrum Praedicatorum Historica, Bd. 16, 2.) Rom 1935, 91–194, bes. Nr. 29, S. 146, Nr. 32, S. 149f.; Nr. 47; S. 165f.; vgl. dazu Simon Tugwell, Notes on the Life of St. Dominic, hier bes. Teil 6: Dominic – Would-Be Missionary, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 68, 1998, 5–116.

21 Bei den ordensexternen Beobachtern handelt es sich um den 1219 vor Damiette weilenden Prälaten Jakob von Vitry (der das Ereignis in seiner *Historia Occidentalis* und seinen Briefen überliefert) und um den Kreuzzugschronisten Ernoul; vgl. für die Quellen: Lettres de Jacques de Vitry (1160/1170–1240), évêque de Saint-Jean-d’Acre. Ed. Robert B. C. Huygens. Leiden 1960, hier Kap. 6; The *Historia Occidentalis* of Jacques de Vitry. A Critical Edition. Ed. John Frederick Hinnebusch. (Spicilegium Friburgense, Bd. 17.) Freiburg/Schweiz 1972, hier 161f., und De II. clers qui alerent preeschier au Soudain. Chronique d’Ernoul et de Bernard le Trésorier, publiée pour la première fois d’après les manuscrits de Bruxelles, de Paris et Berne (...). Ed. Girolamo Golubovich, in: *Ders.*, Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell’Oriente francescano. 3 Bde. Florenz 1906–1916, hier Bd. 1, 10–13, Kap. 37. Die ordensinterne Legendenbildung basiert auf dem Bericht von Thomas de Celano, Vita prima sancti Francisci. Ed. Stanislao da Campagnola, in: Enrico Menestò/Stefano Brufani (Hrsg.), Fontes Franciscani. (Medioevo Francescano, Testi, Bd. 2.) Assisi 1995, 259–424, Kap. 57.

22 Vgl. die z. T. auch widersprüchliche Quelleninterpretation von François van Ortroy, St. François d’Assise et son voyage en Orient, in: *Analecta Bollandiana* 31, 1912, 451–462; Girolamo Golubovich, San Francesco e i Francescani a Damietta, in: *Studi Francescani* 23, 1926, 307–330; Leonhard Lemmens, De sancto Francisco Christum praedicante coram Sultano Aegypti, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 19, 1926, 559–578; Van der Vat, Franziskanermissionen (wie Anm. 3), 51–59; Martiniano Roncaglia, I Francescani in Oriente durante le Crociate (secolo XIII). Bd. 1: Storia della provincia di Terra Santa. (Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell’Oriente francescano, Bd. 4/1.) Kairo 1954; Oktavian von Rieden, Das Leiden Christi im Leben des heiligen Franziskus von Assisi. Eine quellenvergleichende Untersuchung im Lichte der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit, in: *Collectanea Franciscana* 30, 1960, 5–397, hier 370–372; Giulio Basetti-Sani, L’Islam e Francesco d’Assisi la missione profetica per il dialogo. Florenz 1975; James M. Powell, Francesco d’Assisi e la Quinta Crociata. Una missione di pace, in: *Schede medievali* 4, 1983, 68–77; Raoul Manselli, Franziskus. Der solidarische Bruder. Zürich 1984, 224–230; Feld, Franziskus (wie Anm. 10), 297–302; Müller, Bettelmönche (wie



Abb. 1: Franziskus vor Malik al-Kamil. Vita-Retabel (1254/66) in der Bardikapelle von S. Croce, Florenz; Detail (Foto: Klaus Krüger)

verdeutlichen lässt: das Dilemma nämlich, dass Franziskus' Vorstellung von Mission, wie er sie nach seiner Rückkehr aus Ägypten auch in seiner *Regula non bullata* niedergelegt hat, als Handlungsmodell für seine Missionare im Orden überhaupt nicht geeignet war, so jedenfalls eine hier weiter zu verfolgende Vermutung.

Thomas von Celano berichtet, dass Franziskus – getrieben vom Wunsch nach dem heiligen Martyrium – 1219 nach Ägypten reiste. Dort angekommen, wollte er jedoch zunächst den Sultan treffen. Dank seiner Hartnäckigkeit verschaffte er sich diese Audienz auch, wobei die spannende Frage, was Franziskus denn nun eigentlich mit dem Sultan beredet hat, in den Quellen leider völlig unbeantwortet bleibt.²³ Einig sind sich die Augenzeugen hingegen, dass Franziskus außerordentlich respektvoll behandelt und

Anm. 3), 65–81 und aktuell *Jan Hoerberichts*, *Feuerwandler. Franziskus und der Islam*. Kevelaer 2001. Die Bewertung dieses Ereignisses in der Geschichtswissenschaft und Theologie behandelt jetzt umfassend *John Tolan*, *Le Saint chez le Sultan. La rencontre de François d'Assise et de l'Islam, huit siècles d'interprétation*. Paris 2007.

23 Deswegen gibt es heftige Spekulationen unter den Historikern, zuletzt etwa *Feld*, *Franziskus* (wie Anm. 10), 297, mit der Meinung, Franziskus habe vor dem Sultan eingehende dogmatische Gespräche über Trinität und Erlösung geführt.

am Sultanshof sehr bewundert worden sei.²⁴ Insofern hat es dieser Ordensstifter wohl geschafft, seine charismatische Befähigung auch jenseits seiner eigenen Kulturgrenzen zur Darstellung zu bringen. Man kann sogar behaupten, dass er bei seiner leiblichen Präsenzdarstellung, die das Leben Christi gewissermaßen ins 13. Jahrhundert übersetzen wollte, genau auf jene Symbolformen zurückgegriffen hat, die auch im Islam bekannt waren und dabei speziell auch im islamischen Sufismus als Ausdrucksform einer besonders heilig-mäßigen *vita religiosa* galten.

‚Sufi‘ bedeutet etymologisch ‚der Mann im groben Wollkleid‘. Freiwillige Armut, Betteln zum Lebensunterhalt sowie extreme Askese und Selbstverdemütigung waren weitere Merkmale der Sufi-Orden, die neuen Aufschwung ausgerechnet zu jener Zeit erfuhren, als Franziskus im Orient vorstellig wurde. Es gab damit eine beachtliche Schnittmenge von Darstellungsformen, die sowohl vom Sufismus als auch vom frühen Franziskanertum vereinnahmt wurde und die dem in seiner Ausdrucksweise besonders radikalen Franziskus vermutlich selbst jenseits des christlichen Kulturraums eine symbolisch vermittelte Legitimation als *vir Dei*, als Gottesmann, verschafft hat.²⁵

Aber genau hier fand das von Franziskus vorgegebene Handlungsmodell seine fundamentalen Grenzen: Denn Heiligkeit sogar kulturübergreifend darstellen zu können, war ein dem Charismatiker vorbehaltenes Privileg. Als ein gleichsam weiterer stichhaltiger Beweis seiner Exklusivität als Heiliger wurde die Missionsreise des Franziskus in der Folgezeit immer spektakulärer ausgeschmückt, bis sie dann zu Beginn des 14. Jahrhunderts schließlich sogar von der Behauptung gekrönt wurde, Franziskus sei der heimliche Taufvater des Sultans gewesen.²⁶ Durch ein solchermaßen außergewöhnliches Finale ist Franziskus' Missionsunternehmen für den gewöhnlichen Minderbruder im Orden schlichtweg unnachahmbar geworden.

24 De II. clers (wie Anm. 21), Kap. 37; Thomas de Celano, Vita Prima (wie Anm. 21), Kap. 57; Lettres (wie Anm. 21), Nr. 6, Historia Occidentalis (wie Anm. 21), 161f.; vgl. auch die Version in Chronica fratris Jordani. Ed. Heinrich Boehmer. (Collection d'études et de documents sur l'histoire religieuse et littéraire du Moyen Âge, Bd. 6.) Paris 1908, Kap. 10.

25 Zu Selbstverständnis und zeitgenössischer Wahrnehmung des Sufismus vgl. Arthur J. Arberry, Sufism. An Account of the Mystics of Islam. London 1963; Annemarie Schimmel, Mystische Dimension des Islam. Die Geschichte des Sufismus. Leipzig 2000; Carl A. Keller, Perceptions of Other Religions in Sufism, in: Jacques Waardenburg (Hrsg.), Muslim Perceptions of Other Religions. A Historical Survey. New York/Oxford 1999, 181–194. Dass die Darstellungssymbolik von Armut und Weltverachtung einen gewissermaßen kleinsten kommunizierbaren Nenner zwischen Franziskanertum und Sufismus bildete, vermutete bereits Roncaglia, Francescani in Oriente (wie Anm. 22), 24.

26 Actus beati Francisci et sociorum eius. Ed. Paul Sabatier. (Collection d'Études et de Documents, Bd. 4.) Paris 1902, hier Kap. 27. Vgl. auch die ausführlichere Schilderung in Marino Bigaroni/Giovanni Boccali (Hrsg.), Actus beati Francisci et sociorum eius. Nuova edizione postuma di J. Cambell con testo dei Fioretti a fronte. (Pubblicazioni della Bibliotheca Franciscana Chiesa Nuova, Bd. 5.) Assisi 1988, hier Kap. 24, 314–323. Zu der durch Bonaventura vorange-triebenen Stilisierung siehe noch unten.

Während in der so überlieferten Missionsreise des Franziskus also die ganz besondere spirituelle Befähigung eines Heiligen symbolisch verdichtet zur Darstellung kommt, entwickelte sich im Orden ein Missionsmodell, welches auch dem normalen Bruder Streben nach Perfektionierung erlaubte. Dieses Modell übernahm das in der *Regula non bullata* hervorgehobene Martyrium als beste Möglichkeit einer persönlichen Annäherung an Gott. Zugleich verschob es aber die zugrundeliegenden Handlungspraktiken. Denn um dieses Primärziel des Martyriums zu erreichen, war eine Strategie notwendig, die in Widerspruch zur Ordensregel zu stehen schien, wo es heißt, dass die Missionare friedlich umherziehen und ja keinen Zank und Streit anzetteln sollen.

Die Missionsbrüder taten nun offenbar aber genau das Gegenteil, wie zumindest jene Passionsgeschichten den Anschein erwecken, die zur Erinnerung an die Missionsmartyrer bereits seit der Frühzeit im Orden kursierten und das Reise- und Sterbgeschehen der Brüder selbstverständlich nicht authentisch rekonstruieren, sondern deren Verhaltensweise als beispielhaft für die Gemeinschaft affirmieren wollten. Zur exemplarischen Illustration dieses Phänomens, welches sich als ein Mechanismus der Spannungsneutralisation zwischen einer Gemeinschaft und ihrem charismatischen Führer beschreiben lässt, soll hier nur ein spektakulärer, aber keineswegs singulärer Fall aus der Frühzeit des Ordens hervorgehoben werden: Es handelt sich um die Mission jener fünf als Protomartyrer verehrten Minderbrüder Otho, Beraldus, Petrus, Adjutus und Accursius, die 1219 nach Marokko reisten und ihrer Passionsgeschichte zufolge schon auf ihrem Zwischenstop im muslimischen Sevilla versucht haben sollen, in der Hauptmoschee öffentlich gegen den Islam zu predigen.²⁷ Sie wurden daraufhin in einen Turm gesperrt, von dessen Dach aus sie die Muslime munter weiterbeschimpft haben sollen. Schließlich schob man sie nach Marokko ab, wo sie sich nach einem durchaus freundlichen Empfang auf dem Markt von Marrakesch versammelt und lauthals gepredigt haben sollen. Beraldus soll dazu extra auf einen Karren geklettert sein. Mehrfach wurden die Brüder inhaftiert; immer wieder konnten sie aber fliehen und ihre Beschimpfungen gegen den Islam in der Öffentlichkeit fortsetzen. In seiner Verzweiflung habe sie der Sultan schließlich am 16. Januar 1220 höchstpersönlich exekutiert, endet die *Passio*, aber nicht ohne noch angefügt zu haben, dass die Gebeine der Brüder nach Coimbra überführt wurden und dort als Reliquien Wunder wirkten (Abb. 2).

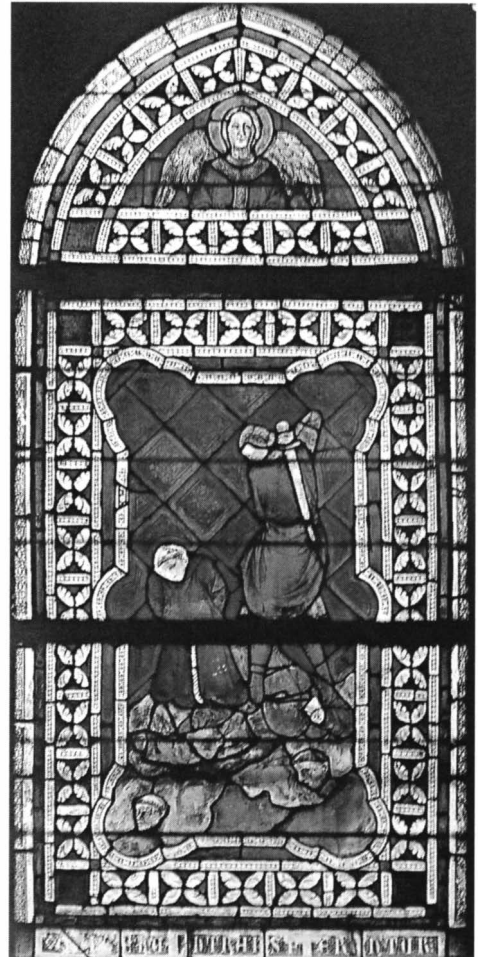
Die Passionserzählung von den fünf Brüdern, die selbstverständlich von Topoi der Hagiographie lebt, ist aufschlussreich für die herausragende Bedeutung des Martyriums im Missionskonzept des Ordens. Denn bis weit über das 13. Jahrhundert hinaus bildete dieser Text eine Art Drehbuchvorlage für die Passionsberichte nachfolgender Franziskanermartyrer, womit die Langlebigkeit dieses Konzepts im Orden nachgewie-

27 Vgl. zu diesem Ereignis *Passio sanctorum Martyrum fratrum Beraldi, Petri, Adiuti, Othonis in Marochio martyrizatorum*. Ed. *Collegium s. Bonaventurae*, in: *Analecta Franciscana* 3, 1897, 579–596 (App. 1), und dazu *Paolo Rossi*, *Francescani e Islam. I primi cinque martiri*. Anghiari 2001.

sen ist.²⁸ Inhaltlich unterstreicht der Bericht ebenfalls das in der frühen Franziskanermission aufgetretene Problem, dass das als Form symbolischer Christusnachfolge idealisierte Martyrium eben nicht mit der vom Ordensstifter befohlenen und offenbar auch vorgelebten Friedfertigkeit erreicht werden konnte, sondern im Gegenteil eben nur durch provozierende und störende Auftritte. Provokation ist in der Franziskanermission damit gewissermaßen zu einem durch den Zweck geheiligten Mittel geworden – ein Phänomen, mit dem sich die Franziskaner auch deutlich von den Brüdern im Dominikanerorden abgrenzten, die islamische Länder anscheinend nicht mit dem ausdrücklichen Vorsatz des Martyriums bereist haben.²⁹

Es bleibt damit die Frage, ob die in den islamischen Ländern aktiven Bettelmönche

Abb. 2: Franziskanische Protomartyrer von Marrakesch. Glasfenster (ca. 1315) in der Antoniuskapelle der Unterkirche S. Francesco, Assisi; Detail (Foto: Gerhard Ruf, in: *Frank Martin*, Die Glasmalerei von St. Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien. Regensburg 1997, Abb. 266)



- 28 Beispielhaft verdeutlicht sich diese Kontinuität etwa in der Missionsreise des Franziskanerbruders Livinus, der 1345 in Kairo in die Moschee eingedrungen, die dort zum Freitagsgebet versammelten Muslime beschimpft und nach seiner Inhaftierung in einen radikalen Hungerstreik getreten sein soll; vgl. *Passio fratris Livini Gallici*. Ed. *Collegium s. Bonaventurae*, in: *Analecta Franciscana* 3, 1897, 540–543. Vgl. zur Verehrung der Missionsmartyrer im Franziskanerorden auch *James D. Ryan*, *Missionary Saints of the High Middle Ages: Martyrdom, Popular Veneration, and Canonization*, in: *The Catholic Historical Review* 90/1, 2004, 1–28, und jetzt, als Zusammenfassung ihrer Habilitationsschrift, *Isabelle Heullant-Donat*, *Missions impossible. Essai sur les franciscains et leurs martyrs (xiii^e–xv^e siècle)*, in: *Etudes Franciscaines*, N.S. 1, 2008, 165–173.
- 29 Die Gattung solcher mit dem Martyriumswunsch verknüpften Passionsgeschichten ist im Dominikanerorden unbekannt. Es werden zwar Dominikanermissionare als Märtyrer verehrt; diese starben aber infolge von Kampfhandlungen im Hl. Land, z. B. bei der Einnahme der Festung Saphed (1266), der Eroberung Antiochiens (1268), und Tripolis' (1289) oder der Belagerung Akkons (1291); vgl. *Altaner*, *Dominikanermissionen* (wie Anm. 3), 24–28.

denn überhaupt versucht haben, Muslime zu bekehren. Positive Quellenbelege aus den Orden selbst sind hierfür tatsächlich kaum vorhanden. Allerdings belegt die päpstliche Korrespondenz, dass schon in der Frühzeit dieser Gemeinschaften einige Franziskaner und Dominikaner nach Marokko und Tunesien gereist sind, um dort zu predigen, Muslime zu taufen (*baptizare Saracenos ad fidem noviter*), die Beichte abzunehmen, Bußen aufzuerlegen und gegebenenfalls öffentlich zu exkommunizieren, wie es in dem ersten Sendschreiben heißt, welches Papst Honorius III. im Jahre 1225 für die Marokko-Missionare ausgestellt hat.³⁰ Die Diskrepanz zwischen solch einer Funktionszuweisung durch die Amtskirche einerseits und der Qualifikation der Missionare andererseits wurde von den Päpsten aus dem Weg geräumt, indem sie die Missionare beider Orden in den Missionsgebieten zügig zu Bischöfen erhoben – ein Verfahren, das zu dieser Zeit für die kontinentalen Ordensprovinzen noch absolut undenkbar gewesen wäre.³¹ Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts tauchen die Bischöfe der marokkanischen Missionsgebiete in den Papstbullenn regelmäßig auf, auch wenn sie ihre Bistümer seit etwa 1260, der Machtübernahme der merinidischen Berberdynastie in Marokko, offenbar lieber aus der sicheren Entfernung Sevillas verwalteten.

Was diese Missionare in ihren nordafrikanischen Randdiözesen tatsächlich geleistet haben, entzieht sich unserer Kenntnis. In den Papstbullenn werden Dominikaner- und Franziskanermissionare zwar bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts regelmäßig angesprochen, was immerhin für deren Existenz spricht, allerdings tritt die Aufforderung, unter den Muslimen zu missionieren, immer weiter zurück, bis es schließlich nur noch im Nebensatz lapidar heißt: „taufen dürft ihr auch“.³² Höchstwahrscheinlich beschränkte sich ihre Tätigkeit auf die pastorale Betreuung der Diasporachristen und der im Orient verstreuten christlichen Gefangenen, wofür ihnen die Päpste auch umfängliche

30 *Vinae Domini Custodes* (10. Juni, 7. Okt. und 27. Okt. 1225), in: Bullarium Franciscanum romanorum pontificum constitutiones, epistoles ac diplomata continens tribus Ordinibus Minorum Clarissarum et poenitentium a seraphico patriarcha sancto Francisco. Ed. Johannes H. Sbaralea. 4 Bde. Rom 1759–1768, hier Bd. 1, Nr. 23. Vgl. auch Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum. Ed. Thomas Ripoll/Antonin Bremond. 8 Bde. Rom 1729–1740, hier Bd. 1, Nr. 33.

31 Die ersten Weihen wurden in *Urgente officii nostri* vom 20. Feb. 1226 befohlen; siehe Bullarium Franciscanum (wie Anm. 30), Bd. 1, Nr. 24. Vgl. zu Vita und Wirken der für die Afrikamission konsekrierten Franziskanerbischöfe auch *Atanasio López*, Los obispos de Marruecos desde el siglo XIII, in: Archivo Ibero-Americano 14, 1920, 399–502, hier 404–438, und *Williel R. Thomson*, Friars in the Cathedral. The First Franciscan Bishops, 1226–1261. (Pontifical Institute of Medieval Studies, Bd. 33.) Toronto 1975, 24–37. Auch aus dem Dominikanerorden wurden Bischöfe bis in die 1230er Jahren generell nur für die äußeren Ränder der lateinischen Christenheit bzw. über deren Grenzen hinaus berufen, nämlich ebenfalls für Nordafrika, Ungarn, Finnland, Estland und Bosnien; siehe dazu *Rudolf Schieffer*, Die frühesten Bischöfe aus dem Dominikanerorden, in: Franz J. Felten/Nikolas Jaspert (Hrsg.), *Vita Religiosa im Mittelalter*. Festschrift für Kaspar Elm zum 70. Geburtstag. (Berliner historische Studien, Bd. 31, Ordensstudien, Bd. 13.) Berlin 1999, 405–419, hier 410–412.

32 Siehe etwa die am 17. Mai 1233 erstmals promulgierte und in den Folgejahren wiederholte Bulle *Pro zelo fidei*, in: Bullarium Franciscanum (wie Anm. 30), Bd. 1, Nr. 101.

Dispense zugesichert haben. So hat bereits Honorius III. diese Missionare vom Tragen des ordensüblichen Habits einschließlich der Tonsur absolviert, damit sie leichter umherreisen könnten. Außerdem durften sie sich, um weniger aufzufallen, einen Bart wachsen lassen, und im Unterschied zu ihren Gefährten auf dem Kontinent war es ihnen sogar erlaubt, Geld anzunehmen, um sich Essen und Kleidung zu kaufen, weil ihr Lebensunterhalt durch Betteln in Marokko nicht gesichert werden könne.³³

Ähnlich bruchstückhaft ist die Überlieferung auch zu den in Tunesien niedergelassenen Franziskanern und Dominikanern, die dort seit 1234 nachweisbar sind, weil sie sich in diesem Jahr mit einer Liste von Fragen an die Kurie wandten und z. B. wissen wollten, ob gefangen gehaltene Christen wohl heimlich die Kinder ihrer Herren taufen dürften. Ihr Anspruch auf Heidenpredigt scheint auch in Tunis unter der Hafsidenherrschaft praktisch nicht umsetzbar gewesen zu sein, denn mit den restlichen 35 Anfragen wollten sie lediglich Modalitäten der Seelsorge unter den Christen geklärt wissen.³⁴

Es kann hier also festgehalten werden, dass sich in den beiden Bettelorden des frühen 13. Jahrhunderts offenbar zwei grundverschiedene Missionsprinzipien entwickelt haben. Das eine, welches ein ausschließlich franziskanisches gewesen zu sein scheint, war mit dem Anspruch auf das Martyrium fest verknüpft und symbolisierte ein Programm von radikalierter *vita religiosa*. Das andere repräsentierte die institutionelle Anpassung der Mission an die Bedürfnisse der Amtskirche und verfolgte das Ziel, den akuten Seelsorgenotstand unter den Diasporachristen einzudämmen. Diese Aufgabe wurde von den Franziskanern zwar ebenso wie von den Dominikanern übernommen. Allerdings gibt es keine Indizien, dass diese Missionsidee mit dem institutionellen Funktionswandel im Franziskanerorden, der sich bereits in der *Regula bullata* ankündigt, an Bedeutung wesentlich hinzugewonnen hätte. Es ist in dieser Hinsicht jedenfalls signifikant, dass die Tätigkeit der in Nordafrika im Auftrag des Papstes wirkenden Missionare – im Gegensatz zu den Märtyrern in der Mission – überhaupt keine Beachtung in der ordenseigenen Geschichtsschreibung der Franziskaner gefunden hat.³⁵

Was hingegen im Franziskanerorden unbeirrt weiterkultiviert wurde, sind jene Missionsprinzipien, wie sie von Franziskus und seinen frühen Gefährten vertreten wurden, und dies trotz der Tatsache, dass die Durchführung von Missionstätigkeit aufgrund der

33 *Ex parte vestra*, erstmals konzidiert am 17. März 1226; ebd., Bd. 1, Nr. 25.

34 Von den Anfragen dieser Missionare wissen wir nur aus den Abhandlungen des Dominikaners Raymund von Peñafort, der als päpstlicher Poenitentiar mit der Beantwortung der *questiones* beauftragt war; siehe Réponses canoniques données au nom du Pape Grégoire IX par Frère Raymond de Pennafort au Prieur des Frères Prêcheurs, et au ministre des Frères Mineurs demeurant dans le royaume de Tunis, in: Raymundiana (wie Anm. 17), hier Bd. 2, 29–37.

35 Selbst die Tätigkeit der Franziskanerbischöfe von Fez – es handelt sich um die Brüder Agnellus, Lope Fernández de Aín (seit 1246) und Blanco, welcher seine Diözese wohl nie betreten hat (seit 1257) – ist überhaupt nur aufgrund der päpstlichen Briefe nachweisbar. Die Unauffälligkeit der Missionsbischöfe ist auch in der dominikanischen Ordenshistoriographie evident; vgl. dazu Schieffer, Bischöfe (wie Anm. 31), 412.

politischen Veränderungen im Orient seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts immer unwahrscheinlicher wurde.

Damit soll hier in einem dritten Punkt betrachtet werden, wie die Missionsansprüche beider Mendikantenorden in deren Eigengeschichte vermittelt wurden. Eingangs wurde behauptet, dass spirituelle Fundierungen und Organisationsprinzipien des Franziskaner- und Dominikanerordens in der Vorgehensweise der Missionare ihre symbolische Darstellung fanden. Bei der Verstetigung dieser Ordnungszusammenhänge erbrachte die Eigengeschichte eine herausragende instrumentelle Leistung. Sie bediente sich dabei der Enthistorisierung – ein institutioneller Mechanismus, der es erlaubt, Leitprinzipien der Gemeinschaft (und damit auch den Funktionsaspekt der Heidenmission) in eine kollektive *memoria* derart einzuspeichern, dass daraus identitätsstiftende und legitimierende Potentiale im Kontinuierungsprozeß der Orden gewonnen werden konnten.³⁶

Insbesondere für den Franziskanerorden erbrachte die symbolische Ausgestaltung der Mission in der Eigengeschichte zwei konkrete Vorteile. Sie hielt erstens den Ordensstifter als besonderen Heiligen präsent, der den Nachweis seiner Außeralltäglichkeit sogar im islamischen Missionsraum erbracht hatte, und gewährleistete zweitens, dass das Martyrium in der Mission das maßstabsetzende Ideal im Orden blieb, ungeachtet aller institutionellen Entwicklung in dieser Gemeinschaft. Dieser Sachverhalt soll abschließend durch exemplarischen Zugriff auf die geschichtliche Selbstbeschreibung des Franziskanerordens veranschaulicht werden.

All das, was in die kollektive Erinnerung des Ordens an Franziskus als Missionar eingehen sollte, stammt aus der Feder von Bonaventura. Dieser Generalminister erklärte 1266 alle älteren Franziskusviten für ungültig und verordnete die *Legenda Maior* als die hinfort verbindliche Biographie.³⁷ Gegenüber den älteren Vorlagen, besonders den Celano-Viten, rückt Bonaventura den Predigtauftritt von Franziskus vor Malik al-Kamil nun stärker in das Spannungsfeld von Historie und Mythos. Diese Version Bonaventuras bildete dann wiederum die Vorlage für die Giotto zugeschriebene Freskenmalerei auf der nördlichen Langhauswand der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aus den Jahren um 1297 (Abb. 3, Tafel VII 2). Bonaventura zufolge hat Franziskus, begleitet von einem Gefährten, vor dem Sultan eine glühende Predigt gehalten, die diesen so sehr beeindruckte, dass er Franziskus zu bleiben bat. Franziskus habe sich dazu sogar bereit erklärt, behauptet Bonaventura, vorausgesetzt, der Herrscher ließe sich mit sei-

36 Vgl. zu symbolischen Ausgestaltungen in der Eigengeschichte besonders *Kaspar Elm*, Die Bedeutung historischer Legitimation für Entstehung, Funktion und Bestand des mittelalterlichen Ordenswesens, in: Peter Wunderli (Hrsg.), *Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation*. Sigmaringen 1994, 71–90, und jetzt *Gert Melville*, Geltungsgeschichten am Tor zur Ewigkeit. Zu Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft im mittelalterlichen Religiosentum, in: Ders./Hans Vorländer (Hrsg.), *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimation institutioneller Ordnungen*. Köln/Weimar/Wien 2002, 75–108.

37 Bonaventura: *Legenda maior s. Francisci*. Ed. *Collegium s. Bonaventurae*, in: *Analecta Franciscana* 10, 1941, 555–652.

nem Volk zum Christentum bekehren. Um zu demonstrieren, welcher Glaube der wahre sei, habe Franziskus daraufhin vorgeschlagen, mit den Geistlichen des Sultans durch ein großes Feuer zu gehen. Doch kaum habe er seinen Vorschlag unterbreitet, sollen sich die Weisen des Sultans auch schon ängstlich aus dem Staube gemacht haben.³⁸

Malik al-Kamil habe, fährt Bonaventura fort, deren Fortschleichen bemerkt und festgestellt, dass sich unter seinen Leute wohl niemand fände, der für seinen Glauben freiwillig ins Feuer gehen wolle. Schließlich habe der Heilige angeboten, allein durchs Feuer zu gehen, wenn der Sul-

tan verspräche, sich zum Christentum zu bekehren, falls er unversehrt bliebe. Auf diesen Vorschlag sei der Sultan aus Angst vor einem Aufstand unter seinen Leuten aber ebenfalls nicht eingegangen. Daraufhin habe er Franziskus noch mit Geschenken zu bestechen versucht, die dieser jedoch – und damit schließt sich der Kreis zur älteren Legendentradition des Thomas von Celano – „wie Dreck“ verachtet habe.

Es ist evident, dass diese von Bonaventura erfundene Geschichte des Feuerordals beträchtliche Vorteile barg. Denn obwohl auf dem IV. Lateranum von 1215 bereits ein umfassendes Verbot von Gottesurteilen in Kraft gesetzt wurde,³⁹ hätte Franziskus das

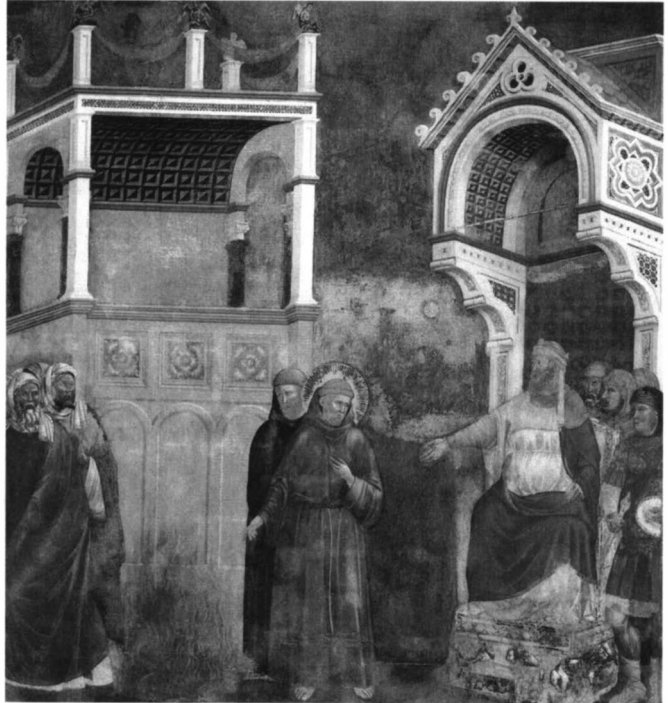


Abb. 3: Franziskus vor Malik al-Kamil, Motiv des Feuerordals. Fresko von Giotto (ca. 1297) auf der nördlichen Langhauswand der Oberkirche von S. Francesco in Assisi; Detail (Gerhard Ruf, *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*. Regensburg 2004, 223)

38 Siehe dazu und zum Folgenden *Legenda maior* (wie Anm. 37), Kap. 9, § 7 und 8. Dieser Bericht ist recht langatmig und – wohl mit der Absicht der Wiederbelebung des Ursprungsideals im Orden – unter Einschluss all jener biblischen Aussendungsmetaphern geschrieben, die Franziskus im Missionskapitel seiner *Regula non bullata* verwendet hat.

39 John W. Baldrin, *The Intellectual Preparation for the Canon of 1215 against Ordeals*, in: *Speculum* 36, 1961, 613–636, und Winfried Trusen, *Das Verbot der Gottesurteile und der Inquisitions-*

Ordal dennoch, wie es scheint, problemlos durchführen können. Die Zelebrierung des Feuerordals wurde von Bonaventura als eine symbolische Handlung eingeführt, die – völlig unabhängig von der Historizität dieses Ereignisses⁴⁰ – auf den besonderen Status dieses Heiligen verweist: auf einen Heiligen, der von Bonaventura als jener in der Apokalypse angekündigte ‚Engel des Sechsten Siegels‘ identifiziert wurde und seine Außergewöhnlichkeit selbstverständlich auch über außerordentliche Symbolik begründen muss.⁴¹ Vor diesem Hintergrund wurde Franziskus von späteren Chronisten dann endgültig zu einem ‚Wundertäter‘ auf dem Missionsfeld stilisiert, welcher angeblich sogar den Sultan zum Christentum bekehrt haben soll.⁴²

In der Kunstpraxis der Franziskaner wurde die Feuerprobe in ihrem symbolischen Doppelverweis auf den heilig-mäßigen Status des Ordensstifters und die Überlegenheit der Christen auf dem interkulturellen Kontaktfeld relativ häufig verwendet. Allein in S. Croce in Florenz sind gleich mehrere prominente Beispiele zu finden:

Die früheste Darstellung von Franziskus' Predigttritt vor Malik al-Kamil findet sich dort in der Bardikapelle in einem Bildfeld auf dem Vita-Retabel von 1245/46. Die Szene folgt noch streng der Überlieferung in der ‚Vita Prima‘ des Thomas von Celano und kommt folglich ohne das Motiv des Feuerordals aus (Abb. 1, Tafel VII 1).⁴³

Die Version der Feuerprobe, wie sie von Bonaventura eingeführt und in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi erstmals bildlich dargestellt ist (Abb. 3, Tafel VII 2), wurde dann in einem Giotto-Fresko der Bardikapelle von ca. 1325 erneut aufgegriffen (Abb. 4, Tafel VII 3).⁴⁴

prozeß. Zum Wandel des Strafverfahrens unter dem Einfluß des gelehrten Rechts im Spätmittelalter, in: Jürgen Miethke/Klaus Schreiner (Hrsg.), Sozialer Wandel im Mittelalter. Wahrnehmungsformen, Erklärungsmuster, Regelungsmechanismen. Sigmaringen 1994, 235–247, hier 237f.

40 Obwohl Franziskus das *iudicium Dei* in Bonaventuras Geschichte nur erwog, aber nicht vollzog, wird die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieses Ereignisses unter den Historikern heftig diskutiert. Für glaubwürdig gehalten haben Bonaventuras Bericht *Van der Vat*, Franziskanermissionen (wie Anm. 3), 55, und *Von Rieden*, Das Leiden (wie Anm. 22), 372. Elm, Franz von Assisi (wie Anm. 4), 101, Anm. 96, bemerkt, „daß sich Franziskus bei seinem Bekehrungsversuch vor Damiette mit dem ‚Gottesurteil‘ eines antiquierten Missionsinstrumentes bediente (...) und mit der Absicht, durch die Herrscherkonversion zur Taufe der Untertanen zu gelangen, einen in West und Ost längst traditionellen Weg beschritt.“ Feld, Franziskus (wie Anm. 10), 299, findet die Geschichte von der Feuerprobe „trotz ihres stark legendarischen Eindrucks nicht ganz unglaubwürdig“.

41 Franziskus' Vorliebe für radikale Symbolik behandelt Helmut Feld, Die Zeichenhandlungen des Franziskus von Assisi, in Melville (Hrsg.), Institutionalität (wie Anm. 1), 393–408.

42 Vgl. zu diesen Quellen oben Anm. 25.

43 Vgl. Klaus Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert. Berlin 1992, 119–128, wo das Motiv in seinem Bezug zum Zentralthema der Retabel – dem stigmatisierten Franziskus „als extreme Auslegung der Christusgleichheit“ (ebd., 124) – behandelt wird.

44 Vgl. mit einem Hinweis auf die Einführung des Büchermotivs als Differenzmerkmal des Giotto-

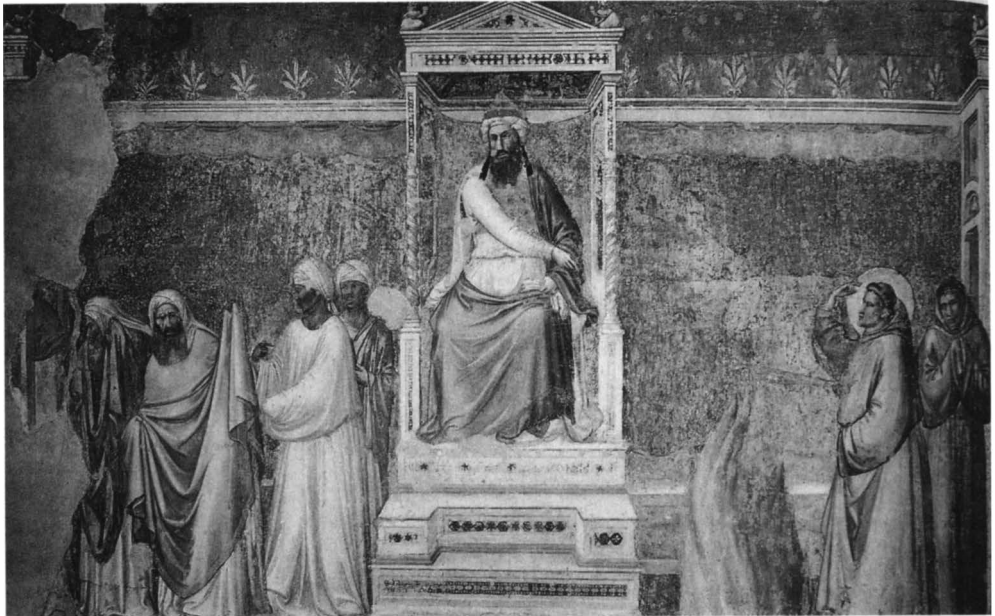


Abb. 4: Feuerprobe vor Malik-al Kamil, Fresko von Giotto (ca. 1320/25) in der Bardikapelle, S. Croce in Florenz (Joachim Poeschke, Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280–1400. München 2003, Tafel 141, Auszug)

Ein weiteres Beispiel für die Verarbeitung dieses Motivs findet sich in einem kleinformatigen Vierpassbild (Tempera auf Pappelholz; 31 x 34 cm), welches ca. 1338 von Taddeo Gaddi, einem Meisterschüler Giottos, für die Tür eines Sakristeischrankes von S. Croce geschaffen wurde (Abb. 5, Tafel VII 4).⁴⁵

In der Plastik hat das Motiv des Feuerordals ebenfalls Eingang gefunden, so etwa in einem Bildfeld der Marmorkanzel im Langhaus von S. Croce (Abb. 6), welche als Meisterwerk von Benedetto da Maiano gilt.⁴⁶

Freskos in der Bardi-Kapelle gegenüber seiner älteren Vorlage *Doris Carl*, Franziskanischer Märtyrerkult als Kreuzzugspropaganda an der Kanzel von Benedetto da Maiano in Santa Croce in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 39, 1995, 69–90, hier 83–85. Für kunsthistorische Schlüsse zur Ausgestaltung der Langhauswand in der Oberkirche *Hans Belting*, Die Oberkirche von St. Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese eine neuen Wandmalerei. Berlin 1977; *Gerhard Ruf*, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie. Regensburg 2004.

45 Vgl. für Detailbeschreibungen *August Rave*, Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie der Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd 2.) Worms 1984, 142–147.

46 Dieses Bildfeld steht in enger inhaltlicher Verbindung zu der auf der Kanzel ebenfalls dargestellten Martyriumsszene der ersten fünf franziskanischen Islammissionare. Deren mündliche Heilig-

Zahlreiche weitere Darstellungen dieses seit Bonaventura populären Schlüsselmotivs des Feuerordals lassen sich im Bereich der Fresko- und Altarbildmalerei finden. Auch in der Buchkunst ist das Thema präsent, beispielsweise in einem lombardischen Antiphonar (Pergament, ca. 1440/50), wo eine Initialminiatur Giotto's Bildkomposition im Wesentlichen reproduziert (Abb. 7).⁴⁷

In ihrem stets komplexen Funktionsspektrum, welches von Ansprüchen des Ordens ebenso geprägt wurde wie selbstverständlich auch von spezifischen lokalen Kontextbedingungen (Erwartungen der innerhalb der jeweiligen städtischen Gegebenheiten agierenden Konvente wie auch der Stifter), erbrachten diese franziskanischen Kunstwerke gewiß auch eine erhebliche pragmatische Leistung bei der Erinnerung an die außergewöhnlichen Leistungen des Ordensstifters.⁴⁸ Eine weitere Dimension dieser Memorialfunktion stellte die Vergegenwärtigung von *humilitas* dar –



Abb. 5: Feuerordal vor dem Sultan. Gemälde von Taddeo Gaddi (ca. 1338) in der Sakristei von S. Croce, Florenz (*August Rave*, Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie der Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce. [Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 2.] Worms 1984, Tafel 6)

sprechung erfolgte am 28. Nov. 1480 (*terminus post quem* für die Datierung der Kanzel) durch Papst Sixtus IV. – eine Maßnahme, die im Zusammenhang mit der Propagierung eines neuen antitürkischen Kreuzzuges stand, so vermutet jedenfalls *Carl*, Märtyrerkult (wie Anm. 44), im Zusammenhang mit einer Detailanalyse von kompositionellem Aufbau und Ikonographie beider Kanzelreliefs.

47 Vgl. Elisabeth Vavra, Der heilige Franziskus predigt vor dem Sultan, in: *Harry Kühnel/Hanna Egger/Gerhard Winkler* (Hrsg.), 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. (Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Krems-Stein, Minoritenkirche, vom 15. Mai bis 17. Oktober 1982.) Wien 1982, 549.

48 Die in Erlangen veranstaltete Tagung „Aspekte interkulturellen Zusammenlebens hat mit exemplarischer Deutlichkeit gezeigt, wie materielle Zeugnisse von der jeweiligen Spezifik ihrer symbolischen, normativen und sozialen Bezugsrahmen abhängen. Ulrike Ritzerfeld möchte ich herzlich für ihren hilfreichen Kommentar zu den kontextabhängigen Wirkungs- und Geltungsdifferenzen von Kunstwerken danken. Zu den Interdependenzen zwischen Auftraggeber und Bildpragmatik siehe die exemplarische Untersuchung von *Ulrike Ritzerfeld*, *Pietas – Caritas – Societas*. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien. Diss. phil. Bonn 2007. Online im Internet: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2007/ritzerfeld_ulrike (Stand 01.06.2008)

Zu Gebrauch, Referenzweite und Stabilisierungsfunktion der speziell für franziskanische Sakral-



Abb. 6: Motiv des Feuerordals. Bildfeld der Marmoranzel von Benedetto da Maiano (ca. 1472/76) in S. Croce, Florenz (*Doris Carl*, Franziskanischer Märtyrerkult als Kreuzzugspropaganda an der Kanzel von Benedetto da Maiano in Santa Croce in Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 39, 1995, 82)

von S. Francesco in Assisi von ca. 1315 (Abb. 2).⁵⁰ Auch in der Freskomalerei blieb

jenes Ideal, dem die Missionare im Orden bis weit über das 13. Jahrhundert hinaus durch das Martyrium in den islamischen Missionsgebieten zu entsprechen versuchten. Auf der Ebene der Texte wurde dieser Idee über die literarische Gattung der Passionsgeschichten Dauer verliehen. Das Martyrium der fünf Marokkomissionare im Jahre 1220 wurden dabei, wie oben dargestellt, zu einem Schlüsselergebnis der Ordensgeschichte aufgewertet. Als solches wurde es dann auch in die franziskanische Ordensbildkunst übertragen.⁴⁹ Frühestes Beispiel und zugleich Ausdruck für die enge Anbindung dieses Ereignisses an die Legende des Antonius, welcher sich beim Anblick der Reliquien dieser Märtyrer zum Übertritt in den Franziskanerorden entschieden haben soll, ist die Darstellung auf einem Glasfenster der Antoniuskapelle in der Unterkirche

räume angefertigten Fresken siehe auch schon das einschlägige Werk von *Dieter Blume*, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 17.) Worms 1983, und, mit Untersuchungen für den Klausurbereich, *Yvonne El Saman*, Studien zu Kapitelsaalprogrammen zwischen 1250 und 1450 in ober- und mittellitalienischen Klöstern. Diss. Freiburg i. Br. 2000, und *Heidrun Stein-Kecks*, Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen. (Florentiner Forschungen, Bd. IV/4.) München/Berlin 2004.

49 Vgl. *Jürgen Werinhard Einhorn*, Unter den Fuß gebracht. Todesleiden und der Triumph der franziskanischen Märtyrer von Marokko 1220, in: *Raphaella Averkorn/Winfried Eberhard/Raimund Haas u. a.* (Hrsg.), *Europa und die Welt in der Geschichte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Dieter Berg*. Bochum 2004, 447–483. Hier werden mehr als 70 Bildzeugnisse der Erstlingsmartyrer – mit besonderer Berücksichtigung einer Szene auf dem sogenannten Heilandaltar (ca. 1513) in der ehemaligen Franziskanerkirche St. Annen in Kamenz (Sachsen) – zusammengestellt und hinsichtlich ihrer Ikonographie besprochen.

50 Vgl. *Frank Martin*, *Die Glasmalerei von St. Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*. Regensburg 1997, hier Abb. 266.

diese Martyriumsszene zunächst mit der Antonius-Vita verknüpft. Die beiden frühesten Darstellungen, welche die Missionare im Moment ihrer Enthauptung abbilden, finden sich im Kapitelsaal von S. Antonio in Padua (ca. 1302/1305) bzw. in einem ebenfalls nur noch fragmentarischen Fresko in der Kapelle Pazzaglia in S. Francesco, Pistoia (ca. 1370/ 1380).⁵¹ In szenischer Verwandtschaft dazu fasst ein Fresko Ambrogio Lorenzettis im ehemaligen Kapitelsaal des Franziskanerkonventes von Siena eine Martyriumsszene modellhaft zusammen, wobei allerdings dahingestellt bleibt, auf welches historische Ereignis sich diese bezieht (Abb. 8, Tafel VII 5).⁵² Seit dem späten 15. Jahrhundert wurden die Bildnisse der fünf Protomartyrer in franziskanische Bilderstammbäume eingefügt.⁵³ Zeitgleich entwickelte sich ein Darstellungsprogramm für das martyrium triumphale, welches die Überlegenheit der *in effigie* überlebenden Missionare durch die Bildformel ihrer auf den Körper



Abb. 7: Feuerordal vor Malik-al Kamil. Miniatur in einem Antiphonar, Lombardei (ca. 1440/50); Széchényi Nationalbibliothek Budapest, MS Clmae 462, fol. 61r (Nationalbibliothek, Budapest)

51 Für das von Giovanni di Bartolomeo Cristiani in Pistoia gefertigte Fresko vgl. *Lucia Gai*, S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia. Pistoia 1993, 107, und für Padua *El Saman*, Studien zu Kapitelsaalprogrammen (wie Anm. 48), 73f. und Abb. 123. Yvonne El Saman stellte mir freundlicherweise Dias aus ihrer privaten Sammlung als Abbildungsvorlagen zur Verfügung, wofür ich ihr sehr herzlich danke.

52 Vermutet wurden neben dem Martyrium der Protomartyrer in Marrakesch (1220) auch die zeitnaheren Martyrien in Thânâ (1321, nahe Bombay) bzw. in Armalech (1339, Mongolei). Vgl. *El-Saman*, Studien zu Kapitelsaalprogrammen (wie Anm. 48), 221 und 228, mit der Feststellung, dass insbesondere diese ‚großen‘ Franziskanermartyrien (neben den o. g. auch jenes der sieben Franziskaner in Ceuta, Marokko) in der Ordensbildkunst seit 1323 beliebig ausgetauscht wurden und in gegenseitiger Verweisung für das übergeordnete Ideal gestanden hätten. Ich danke Klaus Krüger für seinen Hinweis, dass über das Motiv des richtenden Sultans auch der ‚tyrannische Herrscher im Gegensatz zum ‚guten christlichen Herrscher versinnbildlicht worden sei; vgl. zu dieser verbreiteten Allegorie *Maurice L. Shapiro*, The virtues and vices in Ambrogio Lorenzetti's ‚Franciscan Martyrdom‘, in: *The Art Bulletin* 46, 1964, 367–372, und *Michael Kühr*, Ambrogio Lorenzetti: Gute und schlechte Regierung. Eine Friedensvision. Bilder und Gedanken von Homer bis Dante. Ein Freskenzyklus im Palazzo Pubblico in Siena. Mandelbachtal 2002.

53 Als Früchte des Ordens an den Wipfeln des ‚Franziskanerbaums‘ finden sich die fünf im Halbbildnis dargestellten Protomartyrer etwa im ‚Rosarium beati Francisci‘ eines Nürnberger Ein-

des daniederliegenden Sultans aufgesetzten Füße symbolisiert.⁵⁴

Im Vergleich dazu lässt sich für die Dominikaner wenig darüber aussagen, wie die Heidenmission ihre symbolische Darstellung in der Ordenskunst fand. Es scheint in dieser Hinsicht schlechthin eine Überlieferungslücke vorzuliegen. Gleichwohl kann diese Lücke auch symptomatisch für die Bewertung der Mission in diesem Orden sein. In diesem Fall würde sich in dem Fehlen von Missionsdarstellungen die andersartige Selbstorganisation des Dominikanerordens und sein Zweckpragmatismus symbolisieren, wel-

cher dezidiert auf die Umsetzung der Predigt zielte. Heidenmission war zwar ein Element dieses Funktionsaspekts; sie verblasste aber wegen ihrer praktisch geringen Durchführungschance. In ihrer Kunst haben die Dominikaner ein Modell von Kontinuitätsbehauptung propagiert, welches ihren zweckrationalen Zugang zur Predigt aufgriff. Man denke nur an die zahlreichen Darstellungen von Dominikus in seiner Auseinandersetzung mit den südfranzösischen Häretikern oder an den in der Kunst allgegenwärtigen Petrus von Verona, besser bekannt als Petrus Martyr, der nicht etwa als Opfer der Heidenmission Heiligung erfuhr, sondern verehrt wird, seit er 1252 auf einer Predigtreise gegen die Häretiker in Oberitalien von Auftragsmördern erstochen wurde (Abb. 9, Tafel VII 6).⁵⁵



Abb. 8: Martyriumsgeschehen franziskanischer Islam-Missionare. Abgelöstes Fresko von Ambrogio Lorenzetti (ca. 1320/30) im ehem. Kapitelsaal von S. Francesco in Siena (Foto: Yvonne El Saman)

blattholzschnittes von 1484 und, in Anlehnung daran, wenig später in einer Ganzseitenminiatur einer Augsburger Graduale; vgl. *Elisabeth Vavra*, *Rosarium beati Francisci*, in: Kühnel/Egger/Winkler (Hrsg.), *800 Jahre Franz von Assisi* (wie Anm. 47), hier 596. Ein weiteres Beispiel ist der Stammbaum in einem Choralbuch um 1494/97; vgl. *Hanna Egger*, *Rosarium beati Francisci*, in: ebd., 658.

54 Siehe die Beispiele bei *Einhorn*, *Unter den Fuß gebracht* (wie Anm. 49).

55 Eine Stilisierung des Ordensgründers erfolgt in der dominikanischen Kunst erst im Reflex auf Vorgaben des franziskanischen Konkurrenzordens. Die in der Kunst zunächst als Gründerin my-

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Heidenmission hervorragend geeignet ist, um über die Formen ihrer symbolischen Präsenzmachung die charakteristischen Ordnungsideen im Franziskaner- und Dominikanerorden zu analysieren. Für die Franziskaner hatte der islamische Missionsraum, auf den sich meine Untersuchung beschränkte, eine enorme Bedeutung, weil sich die transzendenten Leitwerte dieses Ordens dort, und nur dort, in symbolischer Extremform direkt darstellen ließen. Bei den Dominikanern verkörperte sich in der Mission hingegen ihr Konzept von Rationalität, nämlich schlichtweg durch die Tatsache, dass Predigtaktivität in den islamisch dominierten Räumen bei ihnen praktisch kaum eine Rolle gespielt hat. Es ist dabei deutlich hervorzuheben, dass der islamische Orient einen Bereich repräsentiert, wo interkultureller Austausch im 13. Jahrhundert tatsächlich an seine Grenzen geraten ist.⁵⁶

Dieser Sachverhalt soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Missionsräume für die beiden großen Bettelorden immer fundierende institutionelle Handlungsräume geblieben sind. Denn in dem Maße, wie die islamischen Missionsfelder in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts weggebrochen sind, haben die Bettelmönche auch schon neue Missionsräume erschlossen: in den Reconquistagebieten der Iberischen Halbinsel, in Sizilien, Süditalien, im griechisch-byzantinischen Osten, ja sogar in Peking, wo ein Franziskaner gegen Ende des 13. Jahrhunderts ein Bistum und einen Konvent aus mongolischen Knaben unterhielt. Die Bettelmönche haben, so darf man mit Fug und Recht und mit einem Blick über die Zeitgrenzen des Mittelalters hinaus behaupten, neue und vielfältige Formen der Interaktion außerhalb des christlichen Kulturbereichs



Abb. 9: Petrus Martyr. Miniatur in einem Lektionar der Dominikanerinnen von Heilig Kreuz, Regensburg (ca. 1270/76); Keble College MS 49, fol. 301 (Keble College, Oxford, mit freundlicher Druckerlaubnis)

thisierte Gestalt ist Maria; vgl. die Vergleichsbetrachtungen von Krüger, Bildkult (wie Anm. 43), 141–147.

56 Dieser Phänomenbefund lässt sich kontrastieren zu den islamischen Räumen unter lateinischer Herrschaft, wo eine im Hinblick auf die Muslime oppressive Multikulturalität zu beobachten ist; siehe für einzelne Kontaktfelder etwa *Robert I. Burns*, *Muslims, Christians, and Jews in the Crusader Kingdom of Valencia. Societies in Symbiosis*. Cambridge 1984; *Joseph F. O'Callaghan*, *The Mudejars of Castile and Portugal in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: James M. Powell (Hrsg.), *Muslims under Latin Rule, 1100–1300*. Princeton 1990, 11–56; *Robert I. Burns*, *Muslims in the Thirteenth-century Realms of Aragon. Interaction and Reaction*, in: ebd., 57–102; *Benjamin Z. Kedar*, *The Subjected Muslims of the Frankish Levant*, in: ebd., 135–174.

erprobt. Herausragende kulturbildende Leistungen erbrachten sie dabei nicht zuletzt aufgrund ihrer offenkundigen Entdeckungsneugier, die zu einer gründlichen Modifizierung des bestehenden Weltbildes beigetragen hat. Zu diesen Entdeckern gehörte Ende des 13. Jahrhunderts auch der Dominikaner Ricoldus de Montecrucis, der sich von seinem Wissensdurst für mehrere Jahre durch den Vorderen Orient bis hinein nach Persien treiben ließ und in den Häusern der Muslime stets wie ein guter Freund ein- und ausgegangen sein soll.⁵⁷ Dass dieser Dominikaner bei den Muslimen wirklich offene Türen eingestoßen hat, ist unwahrscheinlich. Ob solcherart behauptete Interaktionsfähigkeit allerdings wiederum Ordensverständnis symbolisiert oder als Ausdruck persönlich gelebter Religiosität eher ‚institutionentranszendent‘ gewesen ist, wäre eine Frage, die weitere Einsicht verspricht in die gerade auch im Kontext von Kulturkontakten spannungsreiche Beziehungsdimension von Individuum und Ordensgemeinschaft.⁵⁸

57 Vgl. die Darstellung in Ricoldus' Reisebericht: *Liber Peregrinationis*. Ed. *Johann C. M. Laurent*, in: *Peregrinatores medii aevi quatuor*. Leipzig 1864, 102–141. Zu Ricoldus vgl. *Juliane Schiel*, Der ‚*Liber Peregrinationis*‘ des Ricoldus von Monte Croce. Versuch einer mittelalterlichen Orienttopografie, in: *ZfG* 55, 2007, 5–17, und *Dies.*, Differenzwahrnehmung in den Texten des Dominikanermissionars Riccold von Monte Croce, in: *Michael Borgolte/Juliane Schiel/Bernd Schneidmüller/Annette Seitz* (Hrsg.), *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*. (Europa im Mittelalter, Bd. 10.) Berlin 2008, 40–50. Zu der im 13. Jahrhundert maßgeblich durch die Mendikanten in Angriff genommenen Wiederentdeckung anderer Kulturen, aber auch zu Erkenntnisgrenzen vgl. beispielhaft für die orthodoxe Christenheit *Anna-Dorothea von den Brincken*, Die ‚*Nationes Christianorum Orientalium*‘ im Verständnis der lateinischen Historiographie von der Mitte des 12. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Köln/Wien 1973, weiterhin für den Islam: *Norman Daniel*, *Islam and the West. The Making of an Image*. Edinburgh 1960, ND Oxford 1997, und *Gert Melville*, Fiktion als pragmatische Erklärung des Unerklärbaren. Mohammed – ein verhinderter Papst, in: *Fritz Peter Knapp/Manuela Niesner* (Hrsg.), *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*. (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 19.) Berlin 2002, 27–44, und für den ostasiatischen Raum *Johannes Fried*, Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Die Mongolen und die europäische Erfahrungswissenschaft im 13. Jahrhundert, in: *Historische Zeitschrift* 243, 1986, 287–332, sowie *Felicitas Schmieder*, Europa und die Fremden. Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert. (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters, Bd. 16.) Sigmaringen 1994. Zur konstitutiven Bedeutung einer transeuropäischen geographischen Entgrenzung für das Mendikantentum vgl. *Annette Kehnell/Anne Müller*, Dauer durch Wandeln. Von Mönchen und Mauern – von Wandelgängen im Kloster und von Wanderungen durch die Welt, in: *Stephan Müller/Claudia Tiersch/Garry Schaal* (Hrsg.), *Dauer durch Wandel. Institutionelle Ordnungen zwischen Verstetigung und Transformation*. Köln/Weimar/Wien 2002, 107–119.

58 Handlungs- und Kommunikationszusammenhänge im Spannungsfeld von Einzelnem und religiöser Gemeinschaft behandeln in perspektivenreicher Vielfalt die Beiträge in *Gert Melville/Markus Schürer* (Hrsg.), *Das Eigene und das Ganze. Zum Individuellen im mittelalterlichen Religiosentum*. (Vita regularis, Bd. 16.), Münster/Hamburg/London 2002; hier auch ein Beitrag zu einem franziskanischen Missionsaußenseiter, der wohl aufgrund seines in Peking entwickelten organisationspragmatischen Ehrgeizes dem ordensinternen Vergessen anheim fiel, so jedenfalls die These von *Anne Müller*, Singuläre Rollenspiele am Rande der Welt. Anmerkungen zur Mission des Franziskaners Johannes von Montecorvino in China, in: ebd., 439–465.

Die Autorinnen und Autoren

Vito Bianchi

ist Publizist und Dozent für Archäologie an der Universität Bari.

Maria Georgopoulou

ist Direktorin der Gennadius Bibliothek der American School of Classical Studies in Athen.

Dietrich Heißenbüttel

ist Kunsthistoriker und freier Journalist in Stuttgart.

Annette Hoffmann

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Karin Krause

ist Assistentin am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel.

Margit Mersch

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Christliche Archäologie und Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Anne Müller

ist Wissenschaftliche Geschäftsführerin der Forschungsstelle für Vergleichende Ordensgeschichtsforschung an der Katholischen Universität Eichstätt.

Robert Ousterhout

ist Professor für Byzantinische Kunst und Architektur und Direktor des Center for Ancient Studies am Department of the History of Art der University of Pennsylvania in Philadelphia.

Ulrike Ritzerfeld

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin.

Gerhard Wolf

ist Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut.

Personen- und Ortsregister

- Aachen 39
Abendland, siehe Okzident
Abriola 194
Abu Aaron 193
Abu 'Abdallah 188
Abu Zakariyya 186
Accursius OFM 295
Achaia 10, 247
Acquaviva, Familie 245f.
Adjutus OFM 295
Adria 184, 189, 201, 228f., 231, 233, 246f., 267
Ägäis 25, 26, 68, 85
Afrika 14, 17, 40, 51, 53, 55, 60, 286, 291, 297, 298
Agnellus OFM, Bischof v. Fez 298
Agrigent 185, 198
Agropoli 194
Ägypten/Ägypter 23, 42, 70, 72, 76, 78, 117, 159, 176f., 228, 232, 242, 280, 287, 292f.
Ainos 98
Akkon 12, 28, 78, 296
Ala al-Din Kai-Qubadh 105
Alanya 105
al-Asir Muhammad 28
al-Baladhuri 193
Albigenser 223
al-Dhaki al-Mawsili 67
Aleppo 78, 206
Alessano 220
Alexander V., Papst OFM 278, 279
Alexandri Telesini 192
Alexandria 31, 40f., 45, 61, 69f., 78, 96
Alexios I. Komnenos 92f., 123
Alexios II. Komnenos v. Trapezunt 96
Alexios Apokaukos 95
Alezio 246
Alhazen 42f., 46
al-Idrisi 61
al-Malik al-Salih 72
Alvino, Familie (Matera) 209
Amalfi 194
Amantea 193
Ambrogio Lorenzetti 305f.
Amiens 130, 161
Anastasio II., Erzbischof v. Neapel 194
Ancona 85
Andalusien 190
Andrano 251
Andrea Dandolo, Doge 113f., 155-158, 161, 162
Andreas, Erzbischof v. Matera 209
Andronikos II. Palaiologos 97
Anjou 16, 59, 200, 214f., 218, 220, 227f., 233, 188, 191f., 197, 207, 245-247, 264f., 278f., 281
Anglona 37, 201f., 204
Anna, Mutter des Grisandus 50f.
Antiochia 49, 56, 67f., 195, 201, 296
Antonio de Ferraris 222, 282
Apostelkirche (Thessaloniki) 101, 164, 168f., 262
Apulien 16-f., 22, 27, 30, 34, 186-190, 192, 194, 199, 200, 203f., 206, 208, 210, 213-216, 219-225, 227-229, 231, 233-240, 242-248, 250, 251, 254, 260, 264-266, 268, 271f., 275, 277-284
Araber/arabisch 9f., 13, 16, 29, 31, 42, 46-55, 57-60, 61, 70, 73, 76, 87, 117, 181, 183, 186f., 191, 194f., 197-199, 202-205, 207, 210, 224, 290f.
Aragon 192, 215, 279, 290f.
Argyros v. Apulien 206f.
Aristoteles 48
Arius 216
Arizona 41
Armalech (Mongolei) 305
Armenien/Armenier 49, 203, 210f., 215, 247
Asanes 101

- Asien/asiatisch 14, 42-44, 62, 184f., 308
 Athen 9, 28, 39, 40-42, 45, 61, 100, 200
 Athos 96, 164
 Augsburg 40, 306
 Augusta 59, 183
 Aversa 213, 225
 Ayyubiden 9, 16, 65, 72, 73, 74, 76, 78, 107, 188
 Bacchus 173, 174, 179
 Bagdad 20, 39f., 42, 45, 48, 61
 Balduin I. 97
 Balkan 9, 98, 106, 170, 228, 262, 266, 271, 281
 Baltikum/Balten 264, 286, 291
 Barcelona 290
 Bari 188, 192f., 195f., 196, 198-201, 204f., 208-211, 220, 225, 227, 264
 Barletta 188, 196
 Bartolomeo Bonifacio 148
 Bartolomeo da Zara 80, 81f.
 Bartolomeo della Verna 266
 Basilicata 185, 187, 194, 198f., 200, 234
 Baybars, Sultan 107
 Beirut 160
 Benedetto da Maiano 302, 304
 Benedikt XIII., Papst 279
 Benediktiner 55, 161, 203, 205, 220, 224, 237, 247, 257, 281
 Benediktinerinnen 214
 Benevent 201, 211, 215
 Benjamin v. Tudela 48f., 57, 61
 Benozzo Gozzoli 278
 Beraldus OFM 295
 Bettelorden, siehe Mendikanten
 Biagio Pelacani 42f.
 Bisceglie 197, 204
 Bitonto 194f., 198, 236f.
 Blanco OFM, Bischof v. Fez 298
 Bogumilen 223, 266, 271
 Boiano 194
 Bologna 163-165, 167f., 170, 173, 175, 178
 Bonaventura OFM 236, 271, 272, 275f., 294, 299-301, 303
 Bonifatius VIII., Papst 59, 188
 Bosnien 251, 266, 297
 Brasilien 44
 Brienne, Familie 246, 267, 278
 Brindisi 189, 191, 197, 204, 216, 220, 231, 234f., 237f., 241, 246f.
 Brügge 160
 Brunetto Latini 173f.
 Bulgarien/bulgarisch 97, 105, 184
 Byzanz 9f., 11, 16, 21, 22, 24-26, 32, 33, 34, 51f., 54, 60, 64, 65, 67, 68, 73, 78, 82, 84, 89, 92f., 95, 97, 99-101, 104, 105, 106, 107, 108, 111-113, 123, 127, 130, 132, 136, 140-142, 144, 152, 154f., 156, 157, 158, 161-163, 165f., 173, 178-179, 199, 200, 201, 243
 Caccamo 198
 Canterbury 145
 Capitanata 187f.
 Cappella Palatina (Palermo) 31, 34, 49, 50, 52f., 55, 57, 58, 108
 Caltagirone 189
 Canosa 193-196, 225
 Castel del Monte 59, 181-185
 Castel Fiorentino 189
 Castelluccio dei Sauri 187
 Castelsaraceno 198
 Castro 238
 Castronovo 198
 Catania 183
 Cattaro 184
 Cefalù 52, 55, 57
 Celsorizzo 229, 232
 Ceuta (Marokko) 305
 Chartres 280
 Chiaromonte, Familie 246
 Chiesa del Carmine (Mesagne) 234
 Chiesa del Christo (Brindisi) 234f.
 China 45
 Chinisia (Bitonto) 236f., 249
 Chios 9, 11

- Chora Kloster (Istanbul) 63, 92, 103-105
- Christen 9f., 12, 13, 17, 23, 26, 30, 48, 51, 56f., 64, 68, 70-78, 88, 114, 129, 160, 202f., 219, 221, 264, 266, 288, 291, 297f., 300f., 308
- Christus 27, 31, 50, 52, 56, 73, 84, 92, 113-117, 129, 154, 156, 167, 236, 242, 259f., 268, 271-274, 276-278, 289, 292, 294, 296, 301
- Cicero 175
- Clemens IV., Papst 113, 129, 131-133
- Cluny 225
- Coelimanna (Supersano) 232
- Coimbra 295
- Cordoba 45, 48
- Cuba (Palermo) 57
- Čučer 169
- Dalmatien 184, 228
- Damaskus 48, 67, 69f., 78, 86f., 206
- Dečani 100
- Del Balzo Orsini 12, 34, 219, 229, 246-249, 251, 261, 264-267, 270, 278, 279-282
- d'Enghien, Familie 246, 267
- Deutschland/deutsch 41, 55, 60, 79f., 267
- Deutscher Orden 264
- Dschingis Khan 184
- Doninus da Zara 81
- Dionysos 173, 175
- Diyarbakir 105
- Dominikaner 30, 203, 214, 218f., 234, 236, 244-246, 285-287, 289-291, 296-299, 306-308
- Dominikus 291, 306
- Durazzo, Familie 251, 264, 279
- Eirene Raoulina Palaiologina 103-105
- Enrico Dandolo, Doge 112, 156
- Enna 189
- Entella 185
- Epirus 228, 247, 262
- Erfurt 40
- Erzurum 105
- Eskihisar, siehe Gebze
- Estland 297
- Euböa 9
- Europa/europäisch 9, 11, 14, 22, 27, 29, 30, 32, 39-47, 53, 56, 58, 60-65, 67, 69, 70, 75f., 78-80, 86-89, 92, 94, 98, 105, 107, 117, 165, 184, 186, 200, 204, 206, 227, 234, 250, 287, 304, 308
- Eustachio Verricelli, Chronist 207, 214
- Euthymios Zygabenos 92
- Famagusta 87
- Fatimiden/fatimidisch 49, 54, 89, 117, 118, 190, 194f.
- Favana, siehe Veglie
- Ferrara 40, 85
- Finnland 297
- Florenz 20, 30f., 40, 42, 43, 45, 61, 263, 293, 301-304
- Fra Giordano da Rivalto 31
- Fra Niccolò da Poggibonsi 160
- Frankreich/französisch 9, 16, 21, 24, 29, 87, 103, 129, 133, 161, 163, 164, 168, 200, 224f., 230, 233, 245, 248, 279, 281f., 306
- Franken 64, 79, 83, 108, 307
- Franziskaner 17, 28, 84, 214, 216-221, 234, 236, 237f., 239, 240, 244-248, 250, 251, 259, 262-266, 268, 271f., 275, 277f., 279, 281, 283-287, 288, 289-291, 294-299, 301, 304f., 307
- Franziskus 203, 221, 232, 234, 236f., 275-278, 282f., 287f., 292-295, 298-301
- Fratizellen 221, 223
- Friaul 184
- Friedrich II. 16, 52, 58, 60, 181-189, 192, 194, 202, 207, 212, 221, 222, 278
- Fustat (Ägypten) 191
- Gaeta 194
- Galatina 17, 219, 235-237, 246-249, 251f., 254-264, 266, 268f., 273, 275-278, 280-282
- Galatone 222, 223, 283
- Gallipoli 198, 239, 248
- Gattelusi 97f.
- Gebze 101
- Gela 59, 189
- Genua/Genuesen 9, 11, 68, 94f., 97f., 158f., 189, 251

- Georg v. Antiochien 49f., 56
 Georgien 247
 Gerace 225
 Gerardus, Kardinal 216
 Germanus II., Patriarch v. Konstantinopel 216
 Gibraltar 62
 Girofalco 187, 207
 Giotto 63, 147, 230, 299, 300-303
 Giovanni Antonio del Balzo Orsini 248f., 253, 279
 Giovanni d'Aymo 244
 Giovanni Pipino v. Barletta 188, 196
 Giudicepietro, Familie (Matera) 209
 Goa 44
 Goslar 40
 Gottfried v. Bouillon 107
 Gračanica 166, 168
 Granada 10, 45
 Gravina (Apulien) 190, 200f., 204, 205, 207
 Grecia Salentina 224
 Gregor IX., Papst 290
 Gregorios Melissenos 31
 Griechenland 9, 26, 28, 30-32, 48, 228f., 244, 283
 Griechen/griechisch 9-11, 13, 17, 21, 25, 29, 46-52, 58, 60f., 82, 84, 98, 115f. 119, 123, 141, 142, 201, 207, 211f., 215f., 219, 220, 221-225, 227, 229, 231f., 234, 240-243, 247-249, 253, 257, 260, 262f., 266, 275, 281f., 284, 307
 Grigorius da Napoli 81-83
 Grisandus 50-52
 Grottaglie 198
 Guglielmo di Leone 265
 Hafsiden 298
 Haifa 84
 Halberstadt 141
 Hamburg 40
 Harun al-Raschid 39
 Heinrich VI. 52, 58
 Heinrich v. Flandern 120f., 123, 137-139, 142, 145f., 152, 157
 Helena, Kaiserin 113, 122, 124, 156, 159
 Herder, Johann Gottfried 202
 Hl. Land 12f., 64, 73, 86, 237, 290, 296
 Honorius III., Papst 298f.
 Hugo IV. 29, 66, 86
 Hugo Falcandus 53
 Humbert v. Romans OP 30
 Iacopo Doria, Chronist 158
 Ibn Abbad 185
 Ibn Dschubair 54, 57
 Ibn Fakhir Magded 185
 Ibn Hawqal 47f.
 Ibn Khaldun 186f.
 Ibn Wasil 188
 Incoronata (Neapel) 273, 277
 Indien 44, 62
 Innozenz III., Papst 221
 Innozenz IV., Papst 132, 216
 Iran 72
 Irene Dukaina, Kaiserin 123-125, 128, 139, 155, 157
 Isaak, Kaufmann 39
 Isaakios Komnenos, Sebastokrator 96
 Isabella v. Lusignan 103
 Ismael v. Apulien 206
 Italien/italienisch 9, 13, 16, 22, 24, 32, 45, 51, 56, 59, 63-65, 67-70, 84-89, 121, 147, 153, 163-165, 181, 187f., 190, 192, 194, 197-199, 205f., 211, 213, 220, 222-225, 227, 230, 232-234, 245, 253, 257, 262, 266f., 271, 278f., 280f., 304, 306f.
 Ivan Alexander, Zar 97
 Jakob I. v. Aragon 291
 Jakob v. Vitry 292
 Jakobus v. Voragine 130, 154, 159
 Jan Grevembroch 125
 Játiva 290
 Jato 185
 Jerusalem 73, 113, 167, 181, 189, 195, 201
 Johanna v. Neapel 247
 Johannes VI. Kantakuzenos 97
 Johannes, Apostel 121, 138
 Johannes, Bischof v. Trani 215

- Johannes Doukas Vatatzes 99
 Johannes v. Montecorvino OFM 308
 Johannes Saracenus, Richter 207
 Johanniter 28, 30, 224
 Jolande v. Brienne 278
 Judas, Apostel 201f.
 Juden 9, 23, 49, 51, 57, 71, 160, 184f., 193, 221, 280
 Kairo 28, 30, 45, 47, 60, 67, 70f. 77, 87, 186, 188, 292, 296
 Kalabrien 51, 185, 193, 197, 198f., 221, 234, 239, 247, 251
 Kappadokien 108
 Kariye Camii, siehe Chora Kloster
 Karl I. v. Anjou 214, 218, 245
 Karl II. v. Anjou 188, 233, 245
 Karl III. v. Durazzo 251, 264
 Karl d. Gr. 39
 Kiev 184
 Konrad v. Krosigk 141
 Konstantin d. Gr. 52, 113, 122, 157, 159, 260
 Konstantin VII. Porphyrogennetos 31
 Konstantin XI. 97, 100
 Konstantin–Lips–Kloster (Istanbul) 99-101, 260
 Konstantinopel 16, 24, 27, 31, 45, 51, 94-101, 105, 107, 111-114, 120-122, 128-130, 132, 134, 138, 141, 146, 149, 152-162, 215
 Konstanze v. Sizilien 52, 58, 209
 Konya 105
 Korfu 9, 228
 Korinth 23, 70, 82
 Kreta 9, 11f., 28, 33, 229
 Kubadabad 105
 Kumanen 291
 Kyzikos 40
 Ladislaus v. Durazzo 267, 278, 279
 Landolphus OP, Erzbischof v. Matera 217
 Langobarden 51, 192f., 200, 207f., 211-213, 215
 Languedoc 291
 Latein/Lateiner/lateinisch 9-13, 16f., 25, 26, 31f., 42, 46f., 49-52, 57, 59-61, 64, 68, 70, 73, 80, 84, 87., 94, 97f., 111, 113, 120-122, 129, 138, 152, 154, 156, 159, 161, 177, 201, 211, 215f., 219, 221f., 224f., 227, 232, 234, 237-239, 242, 247, 249, 251, 253, 259f., 266, 297, 307f.
 Latium 267
 Laurentius, Erzbischof v. Acerenza/Matera OP 214, 217
 Lemba 84
 Leo IX., Papst 215
 Leon, Erzbischof v. Ochrid 215
 Leonardo Fibonacci 183
 Levante 9, 37, 64, 69f., 75, 80, 86f., 89, 106, 189, 198
 Ligurien 197
 Liutprand, König d. Langobarden 211
 Livinius OFM 296
 Lombardei/Lombarden 51, 203, 210f. 215, 303
 Lope Fernández de Aín OFM, Bischof v. Fez 298
 Lucania 188, 198
 Lucera 59, 86, 186-189, 191-193, 196, 202, 218, 234-236, 246
 Ludwig II. 205
 Ludwig IX. 129, 161, 236
 Ludwig II. v. Anjou 279
 Lupus Protspatharius 205, 207
 Lusignan 9f., 29, 86f., 89, 95, 103
 Mähren 184
 magister Alevandrin 79f.
 magister Petrus, siehe Petrus „pictor“
 Maghreb 186, 190
 Maglie 248
 Malik al-Kamil 292f., 299-301
 Mallorca 9, 245, 291
 Malta 9, 187
 Mamluken 9, 23, 29, 65-66, 67, 70, 72, 78, 83, 87, 89, 96, 104, 107
 Manfred v. Sizilien 59, 188
 Manganenkloster (Istanbul) 130
 Manuel I. Komnenos 92-94, 97
 Manuel II. Komnenos 96

- Manuel Kantakouzenos 103
 Manuel Panselinos 169
 Mara Mangop v. Moldawien 101f.
 Marco, Chronist 154
 Maremonti, Familie 246
 Maria, Gottesmutter 56, 73, 84, 100, 106, 121, 138, 147, 210, 236, 240f., 267f., 270, 277, 280
 Maria, Kaiserin 122, 125
 Maria Alania 125
 Maria v. Antiochien 125
 Maria d'Enghien 248, 263-265, 266, 267, 270, 278f.
 Maria Magdalena 236
 Marokko 295, 297f., 304, 305
 Marrakesch 295f., 305
 Martin V., Papst 222, 248
 Martin v. Aragon 279
 Martin da Canal 152-154, 160
 Martina Franca 198
 Matera 16, 194, 198f., 203-205, 207-212, 214-218, 220, 226, 234f., 239, 258f.
 Matthew Paris 161, 290
 Mechmet II. 106
 Melfi 212, 216
 Mendikanten 17, 26, 30, 34, 38, 45, 217-220, 222-224, 233-239, 241, 243-247, 249, 251, 256f., 266, 278, 282, 284-287, 291, 298f., 307f.
 Mesopotamien 72
 Mexiko 44
 Michael VIII. Palaiologos 97, 103f., 164
 Michael Kerularius, Patriarch v. Konstantinopel 215
 Mileto 225
 Mineo 198
 Miramar (Mallorca) 291
 Mistra 26, 32, 95, 96, 99, 100, 103
 Mittelmeerraum 9-17, 19, 22f., 24f., 26, 28, 29, 32, 33f., 37-39, 27-43, 45-49, 56, 58, 60-65, 67, 68f., 71, 72, 76, 84-88, 92, 95, 107f., 111, 112, 130, 132, 149, 181, 186, 188, 190-193, 206, 213, 225, 228, 229, 231, 233, 260, 286
 Mohammed 27
 Molfetta 227
 Mongolen 9, 16, 106, 184f., 305, 307
 Monreale 52, 55-57, 62
 Montecassino 204, 225, 233, 238
 Montescaglioso 205
 Monza 150f.
 Morano (Cosenza) 198
 Morea 9-11, 25
 Moses 176f.
 Murano 79, 81-83
 Murcia 291
 Muslime/muslimisch 9, 16, 26, 30, 33, 48-50, 54, 57, 64, 65, 68-73, 75f., 83, 86, 88, 107f., 202, 204, 286, 289, 291, 295, 296, 297, 307, 308
 Mytilene 98
 Nardò 220, 248
 Nauplion 23, 81f.
 Neapel 188f., 192, 194, 207, 214, 228, 230, 232, 237, 245-247, 249, 264, 267, 273, 277-279
 Negroponte 9
 Nestor 216
 New Mexico 41
 Nicosia 29, 87
 Nikolaos-Nektarios v. Otranto 221f.
 Nocera 194, 251
 Nordafrika 17, 40, 55, 286, 291, 297f.
 Norditalien 56, 147, 211, 220, 234, 306
 Normannen/normannisch 13, 47-59, 108, 181, 185, 187, 190, 192-194, 196, 199, 202, 205f., 211, 213, 215, 220, 224f., 227, 233, 238, 247, 254, 257, 259, 265f., 281f.
 Ochrid/Ohrid 164, 169f., 215
 Okzident 11, 15, 20, 22, 29, 37, 39-43, 46, 51, 53f., 60f., 64, 78, 88, 91, 93, 95, 97, 104f., 109, 127, 130, 139f., 157, 161, 163, 165, 178, 213, 224, 233, 235, 267, 283
 Ordona 189, 191
 Oria 205, 220f.
 Orient 22, 25, 27, 39-43, 61, 78, 82, 184, 189f., 193f., 196, 215, 222, 224, 227, 230, 249, 288-289, 290, 294, 297, 299, 307f.

- Osten, siehe Orient
 Ostuni 198, 220
 Österreich 184
 Otho OFM 295
 Otranto 194, 204, 207, 221-223, 225f., 228, 229, 231, 239, 247, 262, 264, 278
 Otto v. Freising 60
 Oxene 40
 Padua 40, 63, 85, 232, 234, 305
 Palaiologen 94-101, 103-105, 108, 178
 Palästina 70, 72, 74
 Palermo 48, 50, 51f., 53, 54f., 57f., 186, 190, 196, 199, 202,
 Pantokrator Kloster (Istanbul) 92, 107
 Pammakaristos Kloster (Istanbul) 94
 Paregoretissa (Arta) 262
 Paris 16, 30, 97, 129f., 132, 133, 138f., 161, 292
 Patirion (Rossano) 238
 Patras 29
 Paulus, Apostel 28, 169, 174, 272f., 278
 Peking 307, 308
 Peloponnes 11, 22, 70, 82, 247
 Pera 9, 94
 Persien/persisch 77, 108, 308
 Peru 44
 Perugia 234
 Petrus, Apostel 27f., 201, 272f., 278
 Petrus v. Eboli 57
 Petrus Eremitus 286
 Petrus Martyr 203, 306f.
 Petrus OFM, Protomärtyrer 295
 Petrus „*pictor*“ 81
 Petrus v. Verona, siehe Perus Martyr
 Petschenegen 286
 Pherrai 93, 96
 Philipp I. v. Tarent 218
 Phokaia 98
 Pietra Perciata/Pietrapertosa 194
 Pietro, Bischof v. Amalfi 194
 Pietro Cavallini 230
 Pisa 45, 173, 179
 Poitiers 130
 Polen 184
 Potentino 198
 Prato 183
 Provence 197, 246
 Ragusa 247
 Raimondo del Balzo Orsini 219, 248f., 251, 261, 264-267, 270, 278f., 281
 Rainaldus v. Tarent, siehe Rinaldo da Taranto
 Ranieri Zen, Doge 112-116, 118-121, 123-125, 127-134, 136f., 145f., 152-154, 156-158, 160
 Raoul 103-105, 164
 Raymund Llull 291
 Raymund v. Peñafort OP 298
 Riccardo da Lucera, siehe Abu ‘Abdallah
 Richard Löwenherz 95
 Ricoldus de Montecrucis 308
 Rinaldo da Taranto 216, 246
 Robert v. Anjou 245
 Robertus OP, Erzbischof v. Matera 217
 Roger II. 13, 34, 48-58, 60f., 192, 199, 212
 Rosières 140
 Rom 10, 40, 48, 51, 59f., 113, 118, 129, 131, 137, 158, 200f., 215, 222, 225, 233
 Russland/russisch 84, 98, 286
 Ruy Gonzales de Clavijo 106
 St. Akyndinos 140f.
 St. Albans 161
 St. Annen (Kamenz) 304
 S. Antonio (Padua) 305
 St. Antonius 215, 296, 304f.
 St. Antonius Abbas 232
 St. Apostel (Thessaloniki), siehe Apostelkirche (Thessaloniki)
 S. Benedetto (Conversano) 227
 St. Basilius 200f.
 St. Blasius 204
 St. Bonaventura, siehe Bonaventura
 S. Cataldo (Matera) 203
 S. Cataldo (Taranto) 227, 229

- S. Caterina (Galatina) 27, 220, 252-259, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 271, 274, 275
- S. Chiara (Assisi) 234, 236, 268
- St. Christopherus 84
- S. Corrado (Molfetta) 227
- S. Croce (Florenz) 263, 301-304
- St. Demetrius 84, 93
- St. Dimitrios (Thessaloniki) 168
- St. Denis (Paris) 97
- S. Domenica (Ginosa) 204
- S. Domenico (Manfredonia) 234, 237
- S. Domenico (Matera) 234f.
- S. Donato (Ripacandida) 234f., 236
- S. Elisabeth v. Ungarn 236
- S. Eustachio (Matera) 209
- St. Euthymios (Thessaloniki) 168
- S. Francesco (Assisi) 234, 254, 262, 264f., 268, 272, 277f., 299-301, 304
- S. Francesco (Irsina) 234-236, 240f.
- S. Francesco (Lucera) 234f.
- S. Francesco (Montefalco) 278
- S. Francesco (Pistoia) 305
- S. Francesco (Siena) 305f.
- S. Francesco (Trani) 227
- St. Franziskus, siehe Franziskus
- St. Georg 33, 140, 142f., 156
- S. Giovanni (S. Cesario Lecce) 242f.
- S. Giovanni Battista (Lecce) 236, 244
- S. Giovanni Battista (Matera) 226
- S. Giovanni in Monterrone (Matera) 204
- S. Gregorio (Mottola) 204
- St. Jakob 84, 141, 201
- St. Johannes Aliturgetos (Nesebar) 103
- St. Johannes Baptist 48, 113-114, 126, 130, 156
- St. Katharina 232, 268, 270f.
- St. Katharina v. Siena 236
- SS. Kosmas und Damian 140
- St. Lazarus 201
- S. Leonardo di Siponto (Manfredonia) 226
- S. Lorenzo dei Lombardi (Matera) 203
- S. Lorenzo Maggiore (Neapel) 253, 277
- S. Lucia (Soletto) 238, 248f.
- SS. Lucia ed Agata (Matera) 214
- St. Ludwig IX., siehe Ludwig IX.
- St. Ludwig v. Toulouse 236
- S. Marco (Massafra) 204
- S. Marco (Venedig) 16, 93, 111-116, 120-122, 124-129, 131, 132, 134-136, 139f., 141f., 145-154, 156-161, 176f.
- S. Maria a Casaranello 230
- S. Maria de Terreti 238
- S. Maria de Tridetti 238
- S. Maria degli Armeni (Matera) 203
- S. Maria del Casale (Brindisi) 197, 216, 231, 237f., 246
- S. Maria del Casale (Ugento) 238
- S. Maria del Patir (Rossano) 204
- S. Maria dell'Amiraglio/Martorana (Palermo) 50
- S. Maria dell'Isola (Conversano) 246
- S. Maria della Croce (Casarano) 253f.
- S. Maria di Cerrate 194, 204, 228, 229, 237-240, 243, 248f., 257-259
- S. Maria di Siponto (Manfredonia) 262
- S. Maria Maggiore (Barletta) 196
- S. Maria Maggiore (Bergamo) 274
- S. Marina (Muro Leccese) 227, 239
- St. Markus 112f., 153-155, 160
- S. Martino (Martera) 203
- S. Mauro (Gallipoli) 239f.
- St. Michael 214, 232
- S. Michele (Palermo) 50
- S. Nicola (Bari) 193, 196, 204f., 207f., 225
- S. Nicola di Casole 216, 221f., 248
- S. Nicola (Bari) 193, 196, 204f., 208, 225
- S. Nicola dei Greci (Matera) 203
- SS. Niccolò e Cataldo (Lecce) 194f., 227, 237, 257-259
- St. Panteleimon (Nerezi) 93
- St. Panteleimon (Thessaloniki) 262
- S. Paolo Eremita (Brindisi) 237, 241
- St. Petrus Martyr, siehe Petrus Martyr
- S. Pietro (Otranto) 204, 226, 228, 229, 239, 262

- S. Sabino (Bari) 193, 227
 S. Stefano (Soletto) 231, 232, 242, 243, 249f.
 S. Stefano (Vaste) 232
 St. Theodor 83f., 93
 St. Tryphonos v. Nicäa 103
 S. Vito Vecchio (Gravina) 200f., 204
 Sabellius 216
 Sainte-Chapelle (Paris) 132f., 139, 16
 Santiago de Compostela 201
 Salemi 198
 Salento 13, 192, 220, 227, 238, 247, 264, 266, 282f.
 Salerno 194, 220
 Sambuca (Sizilien) 198
 Samothrake 98
 Sancha v. Mallorca 245
 Santoro, Familien (Matera) 209
 Saphed 296
 Saracena (Cosenza) 198
 Saracenus, Familie (Matera) 207, 210
 Sarazenen 51, 58, 144, 184f., 187f., 190-194, 196, 202, 204f., 215, 218, 287f., 291, 297
 Sawdan, Emir 193
 Schlesien 184
 Schweden 286
 Seldschuken 9, 16, 104-107
 Sepino 194
 Seppanibale (Fasano) 227
 Serbien 228
 Sevilla 295, 297
 Simon, Apostel 201f.
 Simon Sigoli 159f.
 Simone Martini 230
 Siponto 215, 226, 262
 Sixtus IV., Papst 303
 Sizilien 9, 13, 15f., 22, 34, 39, 47-61, 108, 185-189, 191f., 194, 196-199, 202f., 208, 218, 224, 227, 267, 279, 307
 Slawen 203, 211, 215, 286
 Soletto 226, 230f., 232, 238, 242, 243, 248-250
 Sopoćani 163
 Spalato 184
 Spanien/spanisch 9, 48, 84, 192, 290, 307
 Sparta 84
 Staro Nagoričino 169
 Stilo 227
 Stornara 187
 Südtalien 9, 13, 16, 22, 24, 56, 59, 86, 199, 213, 220, 222, 224f., 227, 232f., 247, 253, 257, 262, 266, 278f., 307
 Sufi-Orden 294
 Sutera 198
 Sylvester Soropoulos 31
 Syrakus (Sizilien) 59, 183, 189
 Syrien 49, 70, 72, 76-80, 82, 159, 183, 218, 228f.
 Taddeo Gaddi 302f.
 Tamerlan v. Samarkand 106
 Tankred v. Lecce 58, 257, 265f.
 Taranto/Tarent 193, 198, 204, 216, 218, 220, 227, 229, 246, 248
 Tekfur Saray (Istanbul) 95
 Templer 216, 224
 Thâna (Bombay) 305
 Theodor II. Laskaris 95, 103
 Theodora Dukaina Vatazaina 164
 Theodora Komnena v. Trapezunt 96
 Theodora Raoulaina 164
 Theodora Tocco 100
 Thessaloniki 16, 101, 164, 168-170, 177, 178, 262
 Thomas II. v. Savoyen 97
 Thomas v. Aquin OP 216
 Thomas v. Celano OFM 220, 292f. 299-301
 Toledo 40
 Torcello 246
 Toskana 23, 32, 33, 59, 159, 267
 Tricarico 194, 233
 Tripolis 296
 Troja 29
 Tropea 193
 Tunesien/Tunis 186, 191, 290, 297f.
 Tursi 194, 201

- Ubertin v. Casale 275
Umayyaden 108, 183
Umbrien 267
Ungarn 236, 247, 286, 297
Urban II., Papst 209
Urban IV., Papst 132f.
Urban V., Papst 221, 236
Urban VI., Papst 219, 251, 264
USA 44
Val di Mazara 185
Valenziano 227
Walon de Sarton 130
Westen, siehe Okzident
Westeuropa/westeuropäisch 27, 32, 91-95,
104-108
Wilhelm I. v. Sizilien 55, 181
Wilhelm II. v. Sizilien 54-58, 60, 181
Wilhelm II., dt. Kaiser 60
Wolga 184
Valencia 26, 290, 291, 307
Veglie 232, 234
Venedig/Venezianer 9, 11f., 16, 24, 28, 68, 69,
82f., 111-114, 116, 119-122, 124f., 129-
133, 135, 139f., 142f., 145, 149f., 152, 154,
156, 158-160, 162, 176f., 178, 229
Venosa 198, 211, 214, 225
Villard de Honnecourt 182f.
Wittenberg 40
Yoros-Burg 102
Zeyrek Camii, siehe Pantokrator Kloster (Istan-
bul)
Zisa (Palermo) 57f.
Zypern 9-12, 21f., 24, 25-27, 29f., 34, 35, 66,
70, 84, 86f., 89, 95, 228f.

Tafeln

Tafel I



Plate I 1: Gold enameled glass bottle (Furusiyya Art Foundation, Liechtenstein)

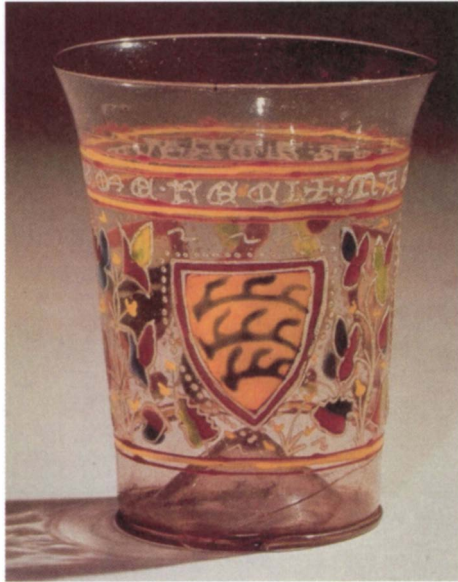


Plate I 2: Alevandrin beaker (British Museum, London)

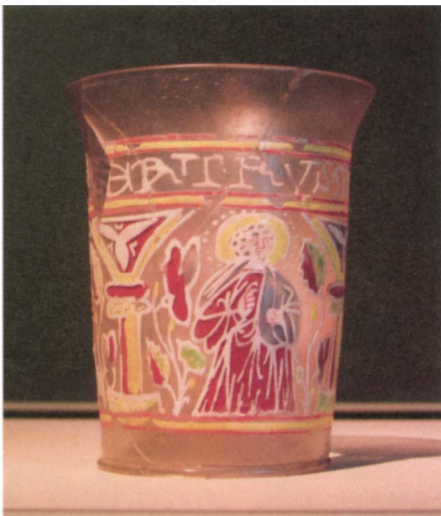


Plate I 3: Beaker (Rheinisches Landesmuseum, Bonn)



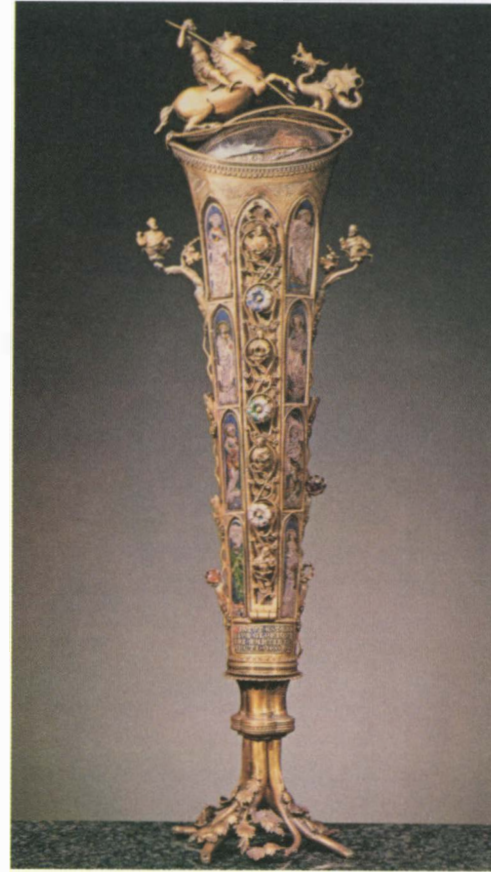
Plate I 4: Ceramic plate (Leventis collection, Cyprus)



Tafel II 1: Reliquientafel im sog. Andito Foscari, S. Marco, Venedig (Foto: K. Krause)

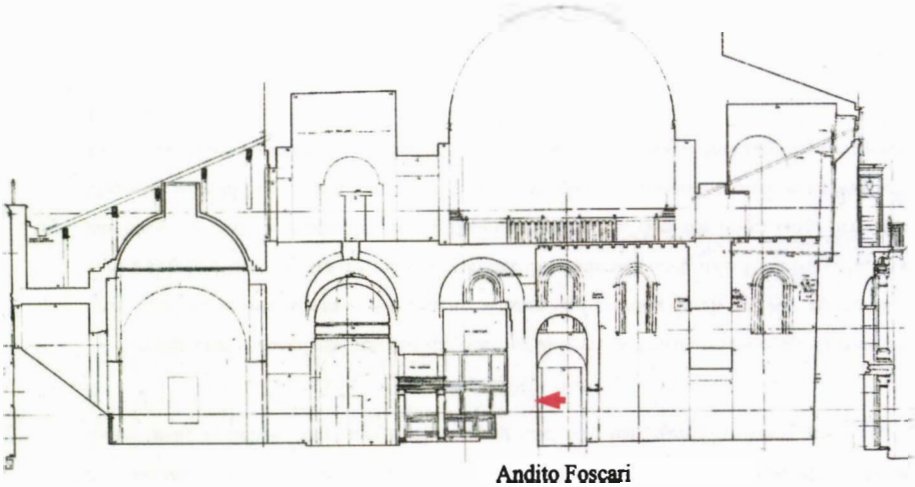


Tafel II 2: Ostensorium des heiligen Blutes Christi im Schatz von S. Marco, Venedig (Gauthier, Strassen [wie Anm. 38], 117)



Tafel II 3: Reliquiar für den Arm des hl. Georg im Schatz von S. Marco, Venedig (Fondazione Giorgio Cini, Venedig)

Tafel II



Andito Foscari

Tafel II 4: Längsschnitt durch die südlichen Annexräume des Südarms von S. Marco; der Pfeil markiert den Anbringungsort des Reliquienreliefs (unter Verwendung einer Zeichnung von F. Becker/B. Meissner, Okt. 1997–Feb. 1998; nach *Cecchi*, *La basilica* [wie Anm. 136], 91)



Tafel II 5: S. Marco, Venedig, von Südwesten (Foto: K. Krause)



Tafel III 1: Bibel von Gerona, Brief an die Galater. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 451v (Gerona, Archivo Capitulare)

Tafel III



Tafel III 2: Bibel von Gerona, Der erste Brief an die Korinther. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 443r (Gerona, Archivo Capitular)



Tafel III 3: Bibel von Gerona, Exodus, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 23r (Gerona, Archivo Capitular)



Tafel III 4: Bibel von Gerona, Richter, bas-de-page. Gerona, Domschatz, C. 52, fol. 87v (Gerona, Archivo Capitular)

Tafel IV



Tavola IV 1: Lucera, brocche-filtro di tradizione islamica (Foto: V. Bianchi)

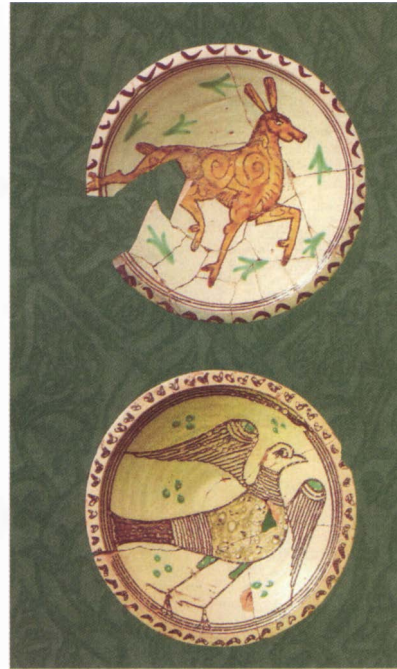


Tavola IV 2: Lucera, bacini con pitture zoomorfe (Foto: V. Bianchi)



Tavola IV 3: Lucera, scodella con caratteri cufici (Foto: V. Bianchi)



Tavola IV 4: Lucera, ceramica di età proto-angioina (Foto: V. Bianchi)



Tafel V 1: Gravina, sog. Basilius aus der Felsenkirche S. Vito Vecchio. Museo Pomrici-Santommasi, Gravina (Foto: D. Heißenbüttel)



Tafel V 2: Anglona, Kathedrale, Martyrium der Apostel Simon und Judas (Foto: D. Heißenbüttel)

Tafel V



Tafel V 3: Matera, S. Nicola dei Greci, Petrus Martyr (Foto: D. Heißenbüttel)



Tafel V 4: Matera, Kathedrale, Jüngstes Gericht (Detail); links unten Presbyter und Presbytra, rechts oben ein Dominikaner, darunter ein Franziskaner (Foto: D. Heißenbüttel)



Tafel VI 1: Veglie, Favana, Stigmatisierung des Hl. Franziskus an der Ostwand (Foto: U. Ritterfeld)



Tafel VI 2: Soletto, S. Stefano, Jüngstes Gericht an der Westwand (Foto: M. Mersch)

Tafel VI



Tafel VI 3: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff, Blick nach Osten (Foto: M. Mersch)



Tafel VI 4: Galatina, S. Caterina, Mittelschiff (Foto: M. Mersch)

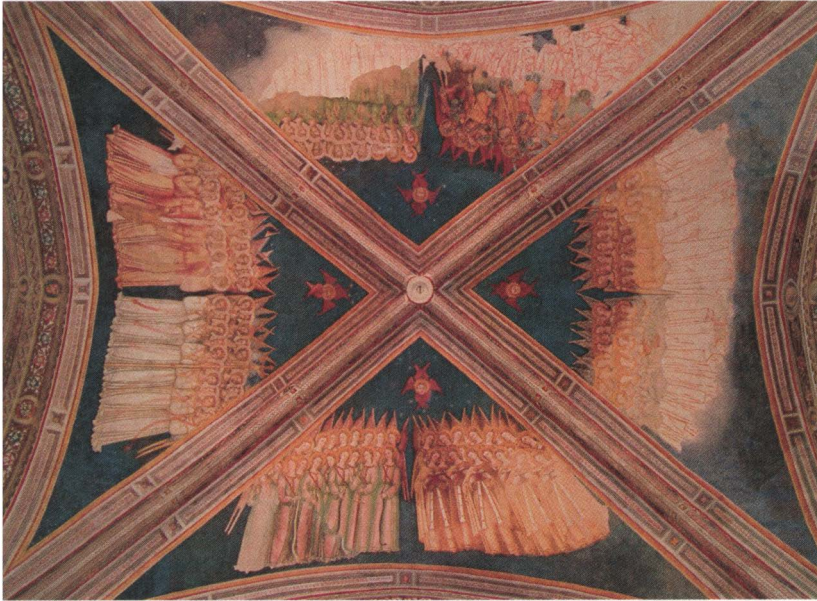


Tafel VI 5: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im ersten Mittelschiffsjoch, Tugenden und apokalyptischer Kampf mit dem Drachen (Foto: M. Mersch)



Tafel VI 6: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im zweiten Mittelschiffsjoch, Sakramente und Triumph der Kirche (Foto: M. Mersch)

Tafel VI



Tafel VI 7: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im dritten Mittelschiffsjoch, Himmels-
hierarchien (Foto: M. Mersch)



Tafel VI 8: Galatina, S. Caterina, Gewölbe im zweiten Mittelschiffsjoch, Triumph der Kirche (Foto:
M. Mersch)



Tafel VI 9: Galatina, S. Caterina, erstes Mittelschiffsjoch, Südseite, Szenen der Apokalypse und Stigmatisierung des Hl. Franziskus (Foto: U. Ritterfeld)



Tafel VI 10: Galatina, S. Caterina, Gurtbogen zwischen erstem und zweitem Mittelschiffsjoch, Hl. Franziskus (nach *Cassiano/Vetere*, *Dal giglio all'orso* [wie Anm. 103], 240)

Tafel VII

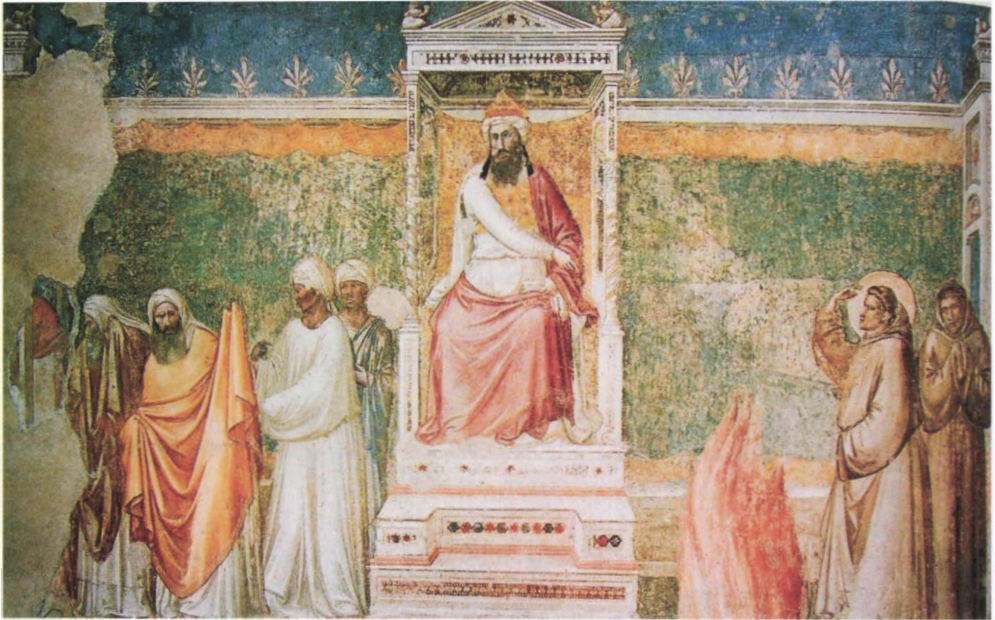


Tafel VII 1: Franziskus vor Malik al-Kamil. Vita-Retabel (1254/66) in der Bardikapelle von S. Croce, Florenz; Detail (Foto: Klaus Krüger)



Tafel VII 2: Franziskus vor Malik al-Kamil, Motiv des Feuerordals. Fresko von Giotto (ca. 1297) auf der nördlichen Langhauswand der Oberkirche von S. Francesco in Assisi; Detail (Gerhard Ruf, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie. Regensburg 2004, 223)

Tafel VII

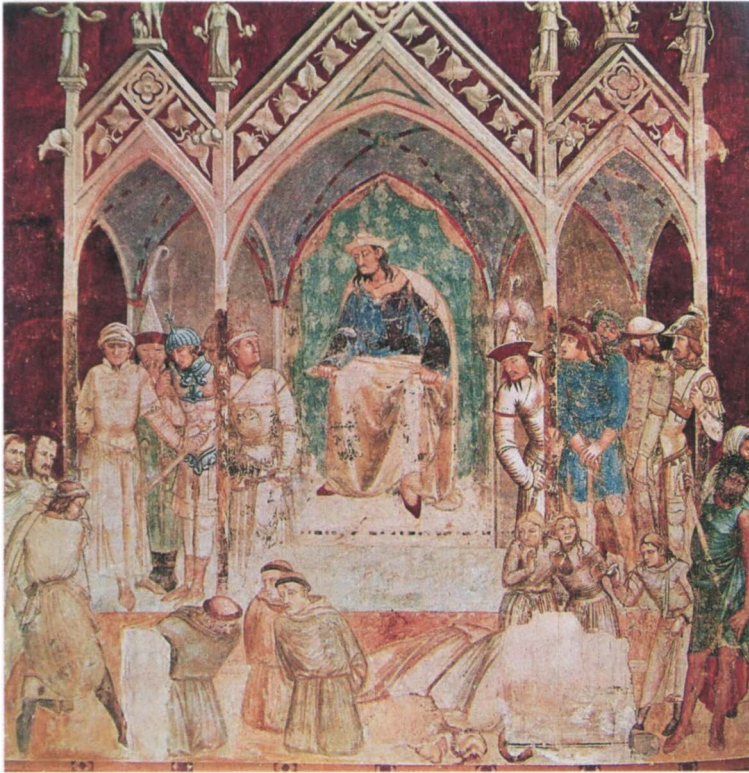


Tafel VII 3: Feuerprobe vor Malik-al Kamil, Fresko von Giotto (ca. 1320/25) in der Bardikapelle, S. Croce in Florenz (*Joachim Poeschke*, Wandmalereien der Giottozeit in Italien 1280–1400. München 2003, Tafel 141, Auszug)

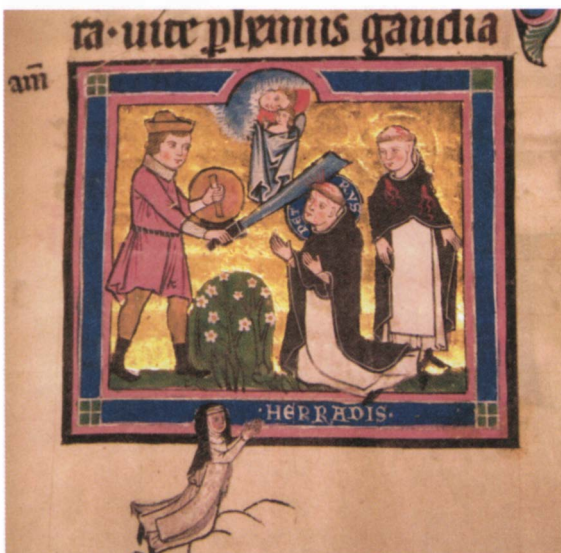


Tafel VII 4: Feuerordal vor dem Sultan. Gemälde von Taddeo Gaddi (ca. 1338) in der Sakristei von S. Croce, Florenz (*August Rave*, *Christi-formitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie der Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce.* [Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 2.] Worms 1984, Tafel 6)

Tafel VII



Tafel VII 5: Martyriumsgeschehen franziskanischer Islam-Missionare. Abgelöstes Fresko von Ambrogio Lorenzetti (ca. 1320/30) im ehem. Kapitelsaal von S. Francesco in Siena (Foto: Yvonne El Saman)



Tafel VII 6: Petrus Martyr. Miniatur in einem Lektionar der Dominikanerinnen von Heilig Kreuz, Regensburg (ca. 1270/76); Keble College MS 49, fol. 301 (Keble College, Oxford, mit freundlicher Druckerlaubnis)

Das spätmittelalterliche Mediterraneum war geprägt von komplexen Gesellschaften mit einem hohen Grad kultureller Heterogenität. Menschen mit unterschiedlichen ethnischen, religiösen und linguistischen Hintergründen lebten zum Teil schon seit Generationen, zum Teil erst kurzfristig mit- oder nebeneinander und kamen auf unterschiedlichen Ebenen miteinander in Kontakt. Die Erforschung dieser spätmittelalterlichen mediterranen „hotspots“ kultureller Diversität verspricht wichtige Erkenntnisse über die Konstruktion von sozialen und kulturellen Identitäten und über die integrativen und desintegrativen Prozesse in komplexen pluralen Gesellschaften. Dieser international und interdisziplinär zusammengestellte Sammelband behandelt Aspekte interkultureller Kommunikation, wie sie in Architektur, Bildkunst, Handwerksproduktion und Schrifttum reflektiert werden, untersucht die Genese hybrider Kunstformen sowie Kulturpraktiken und fragt nach der Rolle und Selbstverortung spezifischer Personen und Korporationen in interkulturellen Kontaktsituationen.



ISBN 978-3-05-004664-8



9 783050 046648