

VERFLOCHTENE BILDER

DAS HAUPTPORTAL VON SAN GIOVANNI AL SEPOLCRO IN BRINDISI UND DIE BILDERWELT DES MITTELALTERLICHEN MEDITERRANEUM

CLARA FORCHT



Abb. 1: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Ansicht von Norden mit dem Hauptportal

Von Westeuropa aus gesehen liegt die apulische Hafenstadt Brindisi am äußersten Rand. Begreift man das Mittelmeer allerdings nicht als Grenze zum Unbekannten, sondern als Kontaktzone, als zusammenhängenden Kulturraum,¹ dann rückt Brindisi plötzlich ins Zentrum. Die Stadt besaß bereits in der Antike einen wichtigen Hafen, im hohen Mittelalter wurde sie erneut zum ‚Brückenkopf‘ in den östlichen Mittelmeerraum.² Mit einem solchen Perspektivwechsel geht auch ein anderer Blick auf die materielle Kultur einher: Was am Rande der großen Erzählungen – etwa der der europäischen Romanik – liegt, nirgends ganz hineinpassend und immer irgendwie ‚anders‘, kann so als etwas Eigenes und Besonderes wahrgenommen werden. Das Spezifische des vormoderne Mittelalters wird als die Gleichzeitigkeit lokaler Diversität mit einer verbindenden visuellen Kultur beschrieben, Produkt anhaltenden kulturellen und ökonomischen Austauschs.³ Brindisi mit dem Kirchenbau San Giovanni al Sepolcro steht „geradezu paradigmatisch“ für die „außerordentlich engen transkulturellen Austauschprozesse im östlichen Mittelmeerraum“.⁴

Das unter dem neuzeitlichen Namen ‚San Giovanni al Sepolcro‘ auf uns gekommene Gebäude (Abb. 1) ist mit der Grabeskirche in Brindisi – *ecclesia Sancti Sepulchri* – zu identifizieren, die in einer päpstlichen Bulle von 1128 den Chorherren vom Heiligen Grab in Jerusalem als Besitz bestätigt wird.⁵ Zu den Aufgaben des 1099 begründeten und 1114 regulierten Ordens zählten nicht nur der Chordienst in der Jerusalemer Grabeskirche sowie die Sorge für die dort ankommenden Pilger. Die Regularkanoniker gründeten zudem zahlreiche Niederlassungen in Europa, insbesondere in der Nähe von Einschiffungshäfen ins Heilige Land – 50 davon in Spanien, drei in Süditalien. Hier unterstützten und betreuten sie die Pilgernden mit Angeboten der Seelsorge, Krankenpflege und Unterkunft.⁶ Auch an das Heilige Grab in Brindisi war zu diesem Zweck ein Priorat und wohl ein Hospiz angeschlossen.⁷

Es ist mit einem Baubeginn nach der Regulierung der Chorherren im Jahr 1114 und vor der ersten Erwähnung der Kirche 1128 zu rechnen.⁸ Die Skulptur des Hauptportals entstand wohl in einem Zuge mit der ohne Umplanungen oder größere Unterbrechungen erfolgten Errichtung des Gebäudes,⁹ sie kann stilistisch in das erste bis dritte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts datiert werden.¹⁰ Beim massiven Protiro mit stylophoren Löwen handelt es sich um eine Addition des ausgehenden 12. Jahrhunderts.¹¹

San Giovanni al Sepolcro ist ein Zentralbau mit dreiviertelkreisförmigem Grundriss (Abb. 2). Den Umgang schneidet eine gerade Ostwand, die sich mittig in einen im 19. Jahrhundert abgebrochenen Rechteckchor mit Apsis öffnete.¹² Zwei Apsidiolen begleiten den Chorraum und schließen den Umgang nach Osten hin ab. Mit seiner Chorlösung orientiert sich der Bau, wie Kai Kappel und Ingo Drumm feststellen, ungewöhnlich eng an der Jerusalemer Grabeskirche, insbesondere an ihrem Bauzustand zwischen 1048 und den 1140er Jahren.¹³ Im Bereich der Rotunde hingegen sind die Bezüge eher allgemein gehalten, auch hier finden sich aber konkrete architektonische Verweise nach Jerusalem, wie etwa die ungestuften Scheidarkaden.¹⁴ Der Bau ist als greifbarer Verweis auf und Vergegenwärtigung der Grabeskirche zu verstehen. Das korrespondiert mit seiner Verwendung für Gottesdienste zugunsten der ankommenden und abreisenden Pilgernden, die hier für die gefährvolle Seereise um Beistand bitten sowie für ihre sichere Rückkehr danken konnten. Die Kirche ist darüber hinaus als selbstbewusstes ‚Eigenzitat‘ der Jerusalemer Chorherren vom Heiligen Grab zu verstehen: Wo wir sind, ist Jerusalem.¹⁵

1 Christoph Dartmann, Das Mittelmeer im Mittelalter. Binnenmeer oder Grenze?, in: Public History Weekly 8 (2020), online verfügbar unter: [dx.doi.org/10.1515/phw-2020-14965](https://doi.org/10.1515/phw-2020-14965).

2 Teodoro De Giorgio, L'Urbanistica e le fondazioni della Brindisi normanna, in: La conquista e l'insediamento dei Normanni e le città del Mezzogiorno italiano. Atti del convegno, Salerno-Amalfi, 10–11 novembre 2017, Amalfi 2019, S. 231–250, hier S. 232; Pierre André Sigal, Il pellegrinaggio in Terrasanta nei secoli XII e XIII, in: Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi, 1096–1270, hrsg. v. Monique Rey-Delqué, Mailand 1997, S. 169–174, hier S. 172.

3 Stefan Burkhardt, Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld und Stefan Schröder, Hybridisierung von Zeichen und Formen durch mediterrane Eliten, in: Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter, hrsg. v. Michael Borgolte u. a., Berlin 2011, S. 467–557, hier S. 467; Cecily J. Hilsdale, Visual Culture, in: A Companion to Mediterranean History, hrsg. v. Peregrine Horden und Sharon Kinoshita, Hoboken (NJ) 2014, S. 296–313, hier S. 296f.

4 Kai Kappel und Ingo Drumm, Jerusalem in Brindisi. Von Formentreue, Selbstreferenzialität und inszenierter Nähe, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 44 (2019/2020), S. 25–54, hier S. 48.

5 Helmut Buschhausen, Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II., Wien 1978, S. 89; Pina Belli d'Elia, Romanisches Apulien, Würzburg 1989, S. 486; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29f.; Valentino Pace, Identità e integrazione. Committenza, progetti e artefici nella Brindisi protonormanna, in: Oltre l'alto medioevo. Etnie, vicende, culture nella Puglia normannosveva. Atti del XXII Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo, Savelletri di Fasano 2019, Spoleto 2020, S. 473–492, hier S. 484f.

6 Buschhausen 1978, wie Anm. 5, S. 89.

7 Danny Vitale und Antonella Romano, San Giovanni al Sepolcro. Storia, arte e simboli nella Brindisi medievale, Brindisi 2019, S. 14; Giuseppe Marella, La prima arte normanna. Architettura e scultura nel monastero di San Benedetto a Brindisi, in: L'età normanna in Puglia. Aspetti storiografici e artistici dell'area brindisina, Atti del Convegno di Studi, Brindisi, 13 aprile 2013, Brindisi 2013, S. 143–192, hier S. 42f.; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 30.

8 Rossella de Cadilhac, San Giovanni al Sepolcro a Brindisi. Un caso paradigmatico di derivazione, in: Realtà dell'architettura fra materia e immagine per Giovanni Carbonara, Bd. 1 (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, numero speciale), hrsg. v. Daniela Esposito und Valeria Montanari, Rom 2020, S. 435–440, hier S. 438; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 31.

9 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 48.

10 Vor allem über ihre Abhängigkeit vom um 1100/1110 entstandenen Hauptportal der Basilika San Nicola in Bari, Pace 2020, wie Anm. 5, S. 488 m. Anm. 34.

11 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 38; Valentino Pace, Storia, mito e allegoria. I portali del Santo Sepolcro a Brindisi, in: How Do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art. Essays for Michael Viktor Schwarz, hrsg. v. Christine Beier, Tim Juckes und Assaf Pinkus, Turnhout 2021, S. 229–241, hier S. 238.

12 Gaetano Curzi, Ordini di Terrasanta a Brindisi. Tracce materiali e documentarie, in: Conversano nel Medioevo. Storia, arte e cultura del territorio tra IX e XIV secolo, hrsg. v. Gaetano Curzi u. a., Rom 2018, S. 141–153, hier S. 141; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 36.

13 Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142; Kappel/Drumm, wie Anm. 4, 2019/20, S. 38, 48.

14 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 38, 48.

15 Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 28.

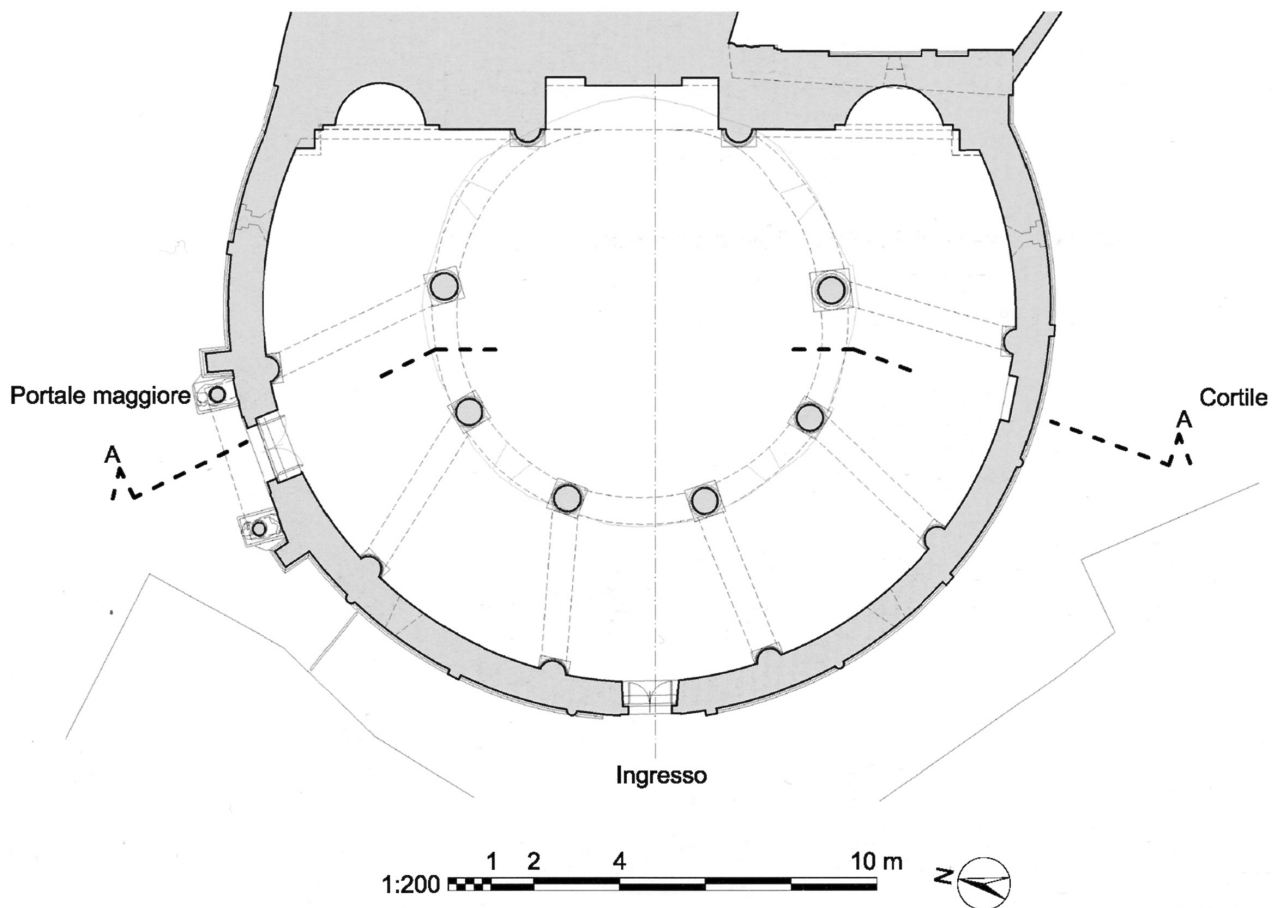


Abb. 2: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Grundriss

Der Außenbau ist mit über einem flachen Sockel aufgehenden schlanken Lisenen nur schlicht gegliedert. Ursprünglich erschlossen drei Portale den Innenraum, von denen das Nordportal – und nicht etwa das in der Achse des Chores liegende Westportal – den reichsten skulpturalen Schmuck aufweist. Es ist das größte der drei Portale, war mit großer Wahrscheinlichkeit von Anfang an das Hauptportal und wird von zwei kräftigen Wandpfeilern flankiert.¹⁶ Es öffnet sich zu einer städtischen Hauptachse hin, die von der heutigen Via Castello und der Via Tarantini gebildet wird und dem mittelalterlichen Verlauf der Via Appia entspricht.¹⁷

Der rechteckige Rahmen des Hauptportals wurde aus großformatigen Marmorblöcken gefertigt (Abb. 3). Den Türsturz bildet die Nachbildung eines antiken Gebälkstücks, die Türpfosten sind auf Vorder- und Laibungsseite mit komplexen ‚belebten‘ Ranken bedeckt. Am linken Türpfosten entspringt die Ranke auf der Vorderseite dem geöffneten Maul eines Hirschen. Im untersten Drittel wirkt die Vegetation gestrüppähnlich, um darüber in eine regelmäßige Wellenranke überzugehen, in deren weiten Schlaufen figürliche Szenen untergebracht sind. Entlang der Laibungsseite verläuft ein schwingendes Band mit Perlmuster, dem in sich regelmäßig wiederholender Reihenfolge Tierköpfe, Trauben und Blüten entspringen. Der rechte Türpfosten zeigt auf der Vorderseite zwei schlanke Rankenstängel, die dem Rücken eines Elefanten entwachsen und sich gegenläufig krümmen. In den Schlingen stehen Tierpaare sowie Szenen mit Menschen und Tieren. Auf der Innenseite entspringt die Ranke einem flachen Kantharos, und auch hier entschließt sie sich erst nach einem Drittel zu einer regelmäßigen Wellenbewegung, in deren Schlaufen sich Tier- und

Menschenpaare sowie in unregelmäßiger Folge komplexe Palmettenkonfigurationen abwechseln.

Die Bilder in den Ranken wurden in der frühen Forschung vor allem auf ihre Ähnlichkeit zu byzantinischen und arabischen Luxusobjekten hin betrachtet, als hauptsächlich dekorative Motivik, die ihre einstmalig vorhandene Bedeutung fast gänzlich hinter sich gelassen habe.¹⁸

¹⁶ Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29.

¹⁷ Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142; De Giorgio 2019, wie Anm. 2, S. 238. Es ist nicht klar, welchen Weg die mittelalterlichen Pilgernden zur Einschiffungsstelle am Meeresarm (*Seno di Ponente*) nahmen. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass sie diese städtische Hauptachse, die auf die Kathedrale und die römischen Säulen zuführte, wählten und somit unmittelbar am Heiligen Grab vorbeikamen, Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 29.

¹⁸ Martin Wackernagel, Studien zur Geschichte der Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien (Kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. 2), Leipzig 1911, S. 115; Émile Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Bd. 1: De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou, Paris 1904, S. 468.



Abb. 3: Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, Türpfosten des Hauptportals

Margherita Pasquale legte dagegen 2001 den Versuch vor, die Rankenbilder als eng verknüpftes Portalprogramm mit einheitlicher Aussage zu deuten: der Botschaft vom Sieg Christi über die Sünde und den Tod.¹⁹ Wie sich zeigen wird, trifft keine dieser Beschreibungen den Sinngehalt der Bilder in den Portalranken genau. Weder handelt es sich um rein dekorative, beliebige Formulierungen, noch steht eine übergreifende Gesamtaussage im Zentrum. Der Sinngehalt dieser Bilder liegt, so die These, weniger in ihrem Verweisen auf einen verborgenen Glaubensinhalt, als vielmehr in der Bezugnahme auf Motive, Materialien und Medien außerhalb ihrer selbst. Die architektonische Formulierung des Gebäudes fungiert als greifbarer Verweis auf die Grabeskirche in Jerusalem. Auf welche Orte und Objekte deutet die Portalskulptur?

Die enge Beziehung zahlreicher Figuren zum Hauptportal von San Nicola in Bari wurde schon früh beobachtet und als Anhaltspunkt zur Datierung verwendet. Aufgrund seiner Wichtigkeit gilt Bari als älter.²⁰ Brindisi scheint allerdings weniger eine unmittelbare Kopie eines hochgeschätzten Vorbilds zu sein, eher scheint es, als schöpften beide Portale aus einem gemeinsamen Motivschatz, aus dem einzelne Elemente wie Versatzstücke aufgegriffen und mehr oder weniger frei miteinander kombiniert werden können. Der schlangentrinkende männliche sowie der trinkende weibliche Kentaure etwa, die sich in Bari auf verschiedenen Seiten der Tür befinden (Abb. 4), sind in Brindisi zu einem symmetrischen Bild kombiniert. Der Löwenbändiger vom linken Pfosten in Bari ist hier gespiegelt und an den rechten Pfosten gewandert, gespiegelt erscheint in Brindisi auch der Nackte, der seine Jagdbeute an einem Stab über der Schulter trägt. Die Nestraubszene in Brindisi (linker Türpfosten, unten), erscheint in Bari zwei Mal, an beiden Türpfosten, aber nie in genau derselben Konfiguration wie in Brindisi, wo nur der oben sitzende der zwei Vögel die herankriechende Schlange zu füttern scheint. Die Ranke mit Tierköpfen, die in Brindisi die Laibungsseite des linken Türpfostens bedeckt, findet sich gleich an mehreren Portalen von San Nicola in exakter Übereinstimmung (Nebenportale der Westfassade, Südportal).

Wie auch bei San Nicola in Bari, handelt es sich beim Brindisiner Bau um eine zentrale Anlaufstelle für Pilgernde in der Region. Beide Ensembles von Portalskulptur partizipieren an demselben geteilten Bilderschatz – diese visuelle Beziehung zur bedeutendsten Pilgerkirche in Apulien ordnet das Heilige Grab von Brindisi in die kirchliche Topographie der Region ein. Und zumindest im hohen Anspruch seiner Portalskulptur kann der Bau mit San Nicola in Bari sogar konkurrieren. Die Bareser Basilika war der normannischen Dynastie verbunden: Die Normannen unterstützten das Projekt etwa mit der Stiftung des Baulands.²¹ Und auch der Orden der Chorherren vom Heiligen Grab in Jerusalem, Bauherren des Heiligen Grabs zu Brindisi, stand den Normanen nah: „Eine wichtige Rolle bei der Gründung spielte wohl der Jerusalemer Patriarch Arnulf (designt 1099 und gewählt 1112, +1118): Er galt als ausgesprochen normannenfreundlich.“²² Die enge Verwandtschaft der Brindisiner Portalskulptur zu jener Baris ordnet auch das Heilige Grab in das Projekt des normannischen Apuliens ein.²³

¹⁹ Margherita Pasquale, *Note sull'apparato decorativo delle chiese brindisine di S. Giovanni al Sepolcro e di S. Benedetto*, in: *S. Giovanni al Sepolcro e S. Benedetto a Brindisi. Un restauro per la città*, hrsg. v. Giovanni Matichecchia, Bari 2001, S. 37–56, hier S. 40. Ähnlich Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 142: Die Bilder stammten zwar aus unterschiedlichsten Motivquellen, hier aber – und gerade in ihrer spezifischen Kombination – entwickelten sie einen eindeutigen Gegensatz von Gut und Böse. Auch Valentino Pace interpretiert die einzelnen Szenen auf einen übergreifenden Sinngehalt hin, allerdings mit anderer Schwerpunktsetzung – er sieht eher moralisierende Inhalte verwirklicht, Pace 2021, wie Anm. 11, S. 238.



Abb. 4: Bari, San Nicola, Hauptportal der Westfassade, Kentauren auf dem linken Türpfosten

²⁰ Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 108–110; Pace 2021, wie Anm. 11, S. 237. Bisweilen wurde aufgrund der Ähnlichkeit der zwei Portalsembles auch angenommen, an beiden habe dieselbe Werkstatt gearbeitet: Tessa Garton, *Early Romanesque Sculpture in Apulia*, Diss. Univ. London 1975, New York/London 1984, S. 288; Belli d'Elia 1989, wie Anm. 5, S. 486; Pasquale 2001, wie Anm. 19, S. 40. Wackernagel geht dagegen von zwei unterschiedlichen Bildhauern aus, Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110.

²¹ Kai Kappel, *S. Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien*, Worms 1996, S. 101, 111; Kai Kappel und Margherita Tabanelli, *Migrationsdynamiken und transkulturelle Verflechtungen. Die Architektur in Süditalien zur Zeit der normannischen Grafen und Herzöge*, in: *Norman Connections. Normannische Verflechtungen zwischen Skandinavien und dem Mittelmeer*, Tagung 15.–17.10.2020, hrsg. v. Viola Skiba u. a., Regensburg 2022, S. 184–229, hier S. 196. Noch engere Verbindungen des Baus zur normannischen Herrschaft sieht Belli d'Elia 1989, wie Anm. 5, S. 157–159.

²² Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 31.

²³ In diesem Kontext könnten auch die auffallend lappigen Akanthusblätter, die den Türsturz nach oben hin abschließen, als Bezug zur lokalen normannischen Herrschaft gelesen werden: Ein vergleichbarer Blattfries findet sich ebenfalls als Obergrenze des Türsturzes des verbleibenden Portals von San Benedetto in Brindisi (vor 1100), nur wenige hundert Meter von San Giovanni al Sepolcro entfernt. Es handelt sich bei der Abteikirche eines ehemaligen Nonnenkonvents um eine Stiftung des normannischen Lokalherrschers Gottfried von Conversano und seiner langobardischen Frau Sichelgaita, Garton 1984, wie Anm. 20, S. 282.

Wie kann man die mit den neuen normannischen Herrschern verbundenen Bildwerke charakterisieren? Für die normannische Königszeit ist das gut erforscht: Roger II. legitimierte sein normannisches Königtum mithilfe von repräsentativen Strategien byzantinischer, westlicher und arabischer Herrscher.²⁴ Die Bauten des normannischen Königshofs in und um Palermo können als ostentativ hybride Monumente beschrieben werden.²⁵ Im Folgenden wird deutlich, dass Prozesse der kulturellen Amalgamierung bereits für die normannische Kunst vor der Krönung Rogers II. im Jahr 1130 zentral waren,²⁶ und auch in der hier betrachteten Portalskulptur eine wichtige Rolle spielten. Dass die Brindiser Portalskulptur aus vielen Quellen schöpft, beobachteten schon Martin Wackernagel und Émile Bertaux, frühe Kenner der apulischen Skulptur. Sie stellten ihre Nähe zu byzantinischen Elfenbeinkästchen und solchen aus dem islamischen Raum sowie zu Seidenstoffen aus dem gesamten Mittelmeerraum fest – beziehungsweise als zentrales Charakteristikum dieser Skulptur heraus.²⁷

Dennoch überrascht bei einem systematischen Vergleich mit einzelnen Objekten, wie eng die Übereinstimmungen bisweilen sind. Wackernagel nennt ein Elfenbeinkästchen im Bargello, auf dem zweimal ein ähnlicher Löwenkämpfer wie am Hauptportal von San Nicola in Bari zu sehen sei (Abb. 5).²⁸ Tatsächlich taucht die Szene sogar drei Mal auf, und mit den prägnanten Gewandbäuschen, zu denen sich der Mantel hinter dem Rücken der Männer erhebt, ähneln die Löwenkämpfer stark dem Samson vom rechten Türpfosten in Brindisi.²⁹ Auch die Kampfszene vom linken Türpfosten findet Parallelen in den ‚Gladiatoren‘ vom Elfenbeinkästchen aus dem Bargello, insbesondere die Haltung und Gewandbildung des rechten Kriegers.³⁰ Und nicht zuletzt taucht der Kentaur mit seiner phrygischen Mütze von der Innenseite des rechten Türpfostens auch auf dem Rosettenkästchen auf, nur dass er dort eine Flöte statt der Schlange an die Lippen hebt.³¹

24 Hubert Houben, Roger II. von Sizilien. Herrscher zwischen Orient und Okzident, Darmstadt 1997, S. 120–135; Jeremy Johns, Diversity by Design, in: *Apollo* 643 (Juni 2016), S. 80–85; Gerhard Wolf und Henrike Haug, *Lu mari è amaru. La Sicilia nel Medioevo*, in: *Sicilia. Arte e archeologia dalla preistoria all'unità d'Italia*, hrsg. v. Giulio Macchi und Wolf-Dieter Heilmeyer, Mailand 2008, S. 87–103, hier S. 88–93.

25 Beat Brenk, Rhetorik, Anspruch und Funktion der Cappella Palatina in Palermo, in: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierung*, hrsg. v. Thomas Dittelbach, Künzelsau 2011, S. 247–271, hier S. 249; Hilsdale 2014, wie Anm. 3, S. 306.

26 Zuletzt zu Hybridisierungsprozessen in der sogenannten normannischen Anfangsarchitektur: Kappel/Tabanelli, wie Anm. 21, 2022.

27 Bertaux 1904, wie Anm. 18, S. 468; Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110–114.

28 Konstantinopel, Ende des 10. Jahrhunderts. Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 26. Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 111.

29 Diese Gewandbäusche finden sich allerdings bisweilen auch in Textilien wie z. B. einer gemusterten Seide im Domschatz von St. Mariä Himmelfahrt, Chur, vgl. Julius Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Bd. 1, Berlin 1900, Taf. 7. In Brindisi allerdings ist eindeutig Samson dargestellt, er trägt lange Haare.

30 Die Szene in Brindisi wird aufgrund der unterschiedlichen Schildformen als Kampf zwischen einem Kreuzritter und einem muslimischen Soldaten gedeutet. Belli d'Elia 1989, wie Anm. 5, S. 170 (zu San Nicola in Bari); Marella 2012, wie Anm. 7, S. 48; Pace 2020, wie Anm. 5, S. 486.

31 Die Geste ist so ähnlich, dass man geneigt ist, in der Schlange eine missverstandene oder umgeformte Flöte zu sehen. Leclercq-Marx hingegen sieht die Entstehung dieses Motivs (das in englischen Bestiarien vorkommt, ohne dass im Text eine Schlange erwähnt würde) in einer Verbindung des Sternzeichens Schütze mit der Schlange des Sternbilds Herkules. Diese Vermischung habe seit dem 9., mindestens aber seit dem 11. Jahrhundert stattgefunden. Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène et l'(ono)centaure dans le 'Physiologus' grec et latin et dans quelques bestiaries. Le texte et l'image*, in: *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles. Communications présentées au XV^e Colloque de la Société internationale Renardienne*, Louvain-la-Neuve, 19–22 août 2003, hrsg. v. Baudouin van den Abele, Louvain-la-Neuve 2005, S. 169–182, hier S. 178.



Abb. 5: Löwenkämpfer, Krieger und Kentaur, Rosettenkästchen aus Bein und Elfenbein (Konstantinopel, Ende des 10. Jahrhunderts), Höhe: 20 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 26



Abb. 6: Nereide, Mosaik aus der antiken Stadt Cuicul, Djémila Museum, Setif

³² Valentino Pace, *Messaggi 'dal nuovo mondo'. Scultura figurativa a Brindisi fra la Normandia e il Mediterraneo*, in: *La conquista e l'insediamento dei Normanni e le città del Mezzogiorno italiano. Atti del convegno, Salerno-Amalfi, 10–11 novembre 2017*, Amalfi 2019, S. 209–230, hier S. 210.

³³ Gerardo Boto, *The Migration of Mediterranean Images. Strange Creatures in Spanish Buildings and Scriptoria between the 9th and 11th Centuries*, in: *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, hrsg. v. Rosa Maria Bacile und John McNeill, Leeds 2015, S. 241–258; Inés Monteiro, *Artistic Interchange between Al-Andalus and the Iberian Christian Kingdoms. The Role of the Ivory Casket from Santo Domingo de Silos*, in: *Histories 2.1* (2022), S. 33–45, online verfügbar unter: <https://doi.org/10.3390/histories2010003>.

³⁴ Eleni Tounta, *Political and Cultural Encounters between Byzantium and the Normans, 11th–12th Centuries*, in: *A Companion to Byzantium and the West, 900–1204*, hrsg. v. Nicolas Drocourt und Sebastian Kolditz, Leiden/Boston 2021, S. 247–269, hier S. 264f.

³⁵ Monteiro 2022, wie Anm. 33, S. 42.

³⁶ Byzanz galt im Mittelalter – zumindest im Selbstbild – als das fortlebende römische Reich. Wo also beispielsweise Wackernagel byzantinische und antike Vorbilder als zwei getrennte Kategorien abhandelt, müssen diese eventuell sowieso in eins fallen, Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 110–113. Zu einem ähnlichen Problem in der Objektgruppe der mittelalterlichen Olifante vgl. Avinoam Shalem, *Die mittelalterlichen Olifante*, Bd. 1: Text, Berlin 2014, S. 78f.

Es ist nicht leicht, die Motive für die Rezeption byzantinischer Elfenbeinreliefs zu erschließen. Eine solche kulturelle Annäherung wirkt paradoxal, war die Stadt doch erst 1071 von den Normannen erobert worden.³² Doch Studien zur christlichen Skulptur in Spanien und ihren Bezügen zu andalusischen Elfenbeinkästchen zeigen, dass kriegerische und künstlerische Auseinandersetzung sich nicht ausschließen.³³ Die Kontakte zwischen Normannen und dem byzantinischen Reich gingen zudem weit über die Kanäle von Krieg und Diplomatie hinaus. Die Adria sei eine durchlässige Grenze gewesen, die einen ständigen Fluss von Menschen, Ideen, Wissen und Objekten zwischen Normannen und Byzantinern erlaubt habe, so Eleni Tounta.³⁴ Es ist also nicht undenkbar, dass byzantinische Luxusgüter, Inbegriff herrscherlicher Repräsentation, hier ostentativ rezipiert wurden, wenn auch möglicherweise als Geste der Aneignung – wie man auch Kriegsbeute ausstellen würde.³⁵

Zu bedenken ist allerdings auch die Möglichkeit, dass hier weniger das Byzantinische als vielmehr das Antike gesucht wurde.³⁶ Dass man sich, wo verfügbar, direkt auf tatsächlich antik-römische Stücke bezog, weist darauf hin, dass es nicht unbedingt das Byzantinische war, das gemeint war, sondern das Antike: Die Nereide auf ihrem Seeungeheuer taucht nicht auf erhaltenen byzantinischen Elfenbeinarbeiten auf – auf spätantiken Mosaikfußböden ist sie jedoch in großer Zahl zu sehen, und die Ähnlichkeit ist enorm, bis hin zum Gewandbausch und den Fischen im Wasser (Abb. 6). Am Heiligen Grab in Brindisi wurden zudem zahlreiche römische Spolien verbaut,³⁷ der Türsturz ist einem antiken Gebäckstück nachempfunden. Viele Bauwerke der normannischen ‚Anfangsarchitektur‘ wurden unter Verwendung antiker Spolien errichtet. Dies ist als Kontinuitätsversprechen zu verstehen: Die Normannen schreiben sich in die jahrhundertealte, bis auf die Antike zurückreichende Kultur Süditaliens ein und legitimieren so die eigene Herrschaft.³⁸ In Anlehnung an dieses Phänomen könnten die ostentativ antiken Figuren des Portals als ‚Motivspolien‘ beschrieben werden – es ist denkbar, dass sie einem ähnlichen Zweck dienten.

Bei den byzantinischen Rosettenkästchen wie dem im Bargello stehen die Figuren in rechteckigen Feldern und weisen keinerlei Beziehung zu den entfernt vegetabilen Motiven der Rahmung auf. Vergleiche für die Rankenmotivik in Brindisi und für die Art, auf die die Figuren mit den Ranken interagieren, finden sich in der byzantinischen Kunst nicht,³⁹ wohl aber in der fatimidischen. Ein zweites Elfenbeinobjekt, eine auf das 11. Jahrhundert datierte Relieftafel im Louvre (Abb. 7),⁴⁰ soll hier beispielhaft herangezogen werden. Es handelt sich um eine schmale, durchbrochen gearbeitete Elfenbeintafel, die oben und unten grob beschnitten wurde und in deren Ranken drei Szenen eingesetzt sind. Die Lebewesen im Blattwerk scheinen in den meisten Fällen fest auf diesem zu stehen bzw. zu sitzen. Sie füllen die von den Ranken gebildeten Medaillons fast gänzlich aus, überschneiden sie stellenweise sogar. Insbesondere Raubvogel und Gazelle ganz oben wirken wie eingespannt zwischen das Blattwerk.

³⁷ Rosario Jurlaro, *I primi edifici di culto cristiano in Brindisi*, in: *Atti del VI Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23.–30.9.1962* (Studi di Antichità Cristiana, Bd. 26), Rom 1965, S. 683–701; Curzi 2018, wie Anm. 12, S. 141; Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 32, 34.

³⁸ Mit weiterer Literatur: Kappel/Tabanelli 2022, wie Anm. 21, S. 195.

³⁹ Wackernagel 1911, wie Anm. 18, S. 111.

⁴⁰ Ägypten, 11. Jahrhundert. Musée du Louvre, Paris, OA 6266. Anna Contadini, *Fatimid Ivories Within a Mediterranean Culture*, in: *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a Symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003* (The Journal of the David Collection, Bd. 2), hrsg. v. Kjeld von Folsach und Joachim Mayer, Kopenhagen 2005, S. 226–247, hier S. 236.

Ähnlich verhalten sich Ranke und Figur auch in Brindisi zueinander. Die meisten Vögel, Menschen und anderen Tiere stehen sicher auf einem Stängel oder Blatt, sie füllen die ihnen zugewiesenen Kompartimente locker aus oder überschneiden, wie im Fall eines Nackten, der ein erbeutetes Kleintier an einem Stab trägt (rechter Türpfosten, Vorderseite), Rankenstängel selbstbewusst. Auch die Anlage der Ranke auf der Vorderseite des rechten Türpfostens mit seinen zwei sich kreuzenden Wellenranken ist dieselbe wie auf dem Pariser Fragment. Vergleichbar sind zudem einzelne Blattformen wie die im rechten Winkel zueinander stehenden Blütenblätter auf der Vorderseite des rechten Türpfostens, direkt unter dem obersten Vogelpaar. Ein weiteres fatimidisches Elfenbeinrelief, dieses befindet sich in der Sammlung des Bargello, zeigt Anklänge der großen symmetrischen Palmettenkonfigurationen auf dem rechten Türpfosten (Abb. 8).⁴¹ Andere Pflanzenformen am Portal hingegen ähneln einem ganz anderen Ornamentstil des islamischen Mittelmeerraums: Eng gesetzte Bohrungen an der gezahnten Blattkante wie am linken Türpfosten über dem Vogelnest oder unter dem Löwen mit Beute finden sich auf Elfenbeinobjekten der umayyadischen iberischen Halbinsel, etwa der sogenannten al-Mughira-Pyxis (Abb. 9).⁴² Wieso dieser Bezug auf fatimidische und andere islamische Kunst? Insbesondere wenn man sich die Auftraggeberschaft der Chorherren vom Heiligen Grab und damit den Hintergrund der politischen Konfrontation mit dem Islam in Erinnerung ruft, überrascht dies. Zeigt sich hier bloß die Wertschätzung von kostbar gearbeiteten Luxusobjekten *trotz* ihrer Urheberschaft?⁴³ Eva Hoffman stellt in Bezug auf die Olifanten mit einem ‚fatimidischen‘ Dekor aus Tieren in Rundmedaillons fest: „In the Crusader context, the appearance of an Islamic/Fatimid style was a recognizable signifier for the memory and presence of the Holy Land.“⁴⁴ Einem weit verbreiteten Glauben zufolge enthielten aus dem Heiligen Land mitgebrachte Objekte wie Textilien und Keramik die Heiligkeit ihres Herkunftsorts und konnten diese übermitteln. Die Nachahmung fatimidischer Motive auf den in Italien produzierten Olifanten habe in Anlehnung an diese mitgebrachten Objekte eine greifbare Verbindung ins Heilige Land geschaffen.⁴⁵ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mit den islamischen Elementen am Hauptportal von Brindisi ein ähnlicher Effekt angestrebt wurde.

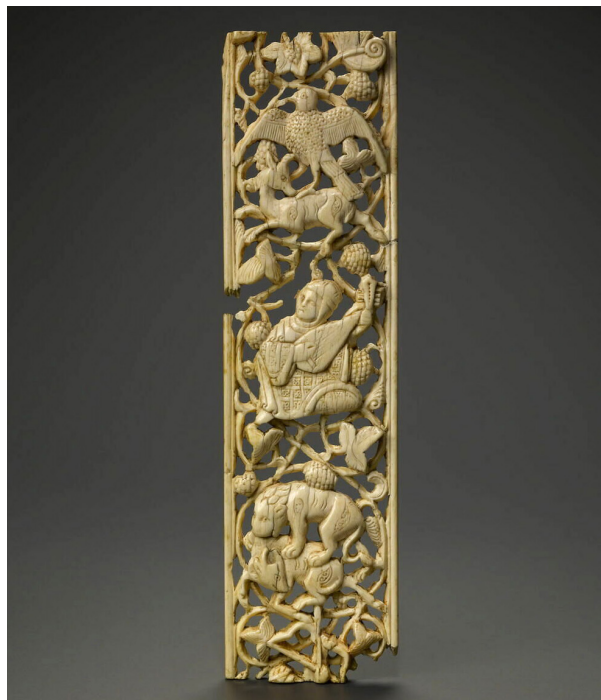


Abb. 7: Elfenbeinrelief mit Lautenspieler (Ägypten, 11. Jahrhundert), Höhe: 21,3 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. OA 6266

41 Ägypten, 11. Jahrhundert. Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 80 c.

42 Madinat al-Zahra (Spanien), datiert 968. Musée du Louvre, Paris, OA 4068. Möglicherweise handelt es sich hierbei um das Kästchen, das bereits Bertaux erwähnt, Bertaux 1904, wie Anm. 18, S. 468.

43 Boto 2015, wie Anm. 33, S. 255.

44 Eva R. Hoffman, Translation in Ivory. Interactions across Cultures and Media in the Mediterranean during the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *Siculo-arabic Ivories and Islamic Painting, 1100–1300. Proceedings of the International Conference, Berlin 6–8 July 2007*, hrsg. v. David Knipp, München 2011, S. 99–119, hier S. 107.

45 Hoffman 2011, wie Anm. 44, S. 107.



Abb. 8: Elfenbeinrelief (Ägypten, 11. Jahrhundert), Breite: 17,2 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv. 80 c

Als Einschiffungshafen für Pilgernde war Brindisi eine Schwelle auf dem Weg ins Heilige Land. Mit Kai Kappel und Ingo Drumm erfüllte nicht nur die Stadt mit ihrem Hafen, sondern auch das Bauwerk San Giovanni al Sepolcro als Grabeskirchenkopie die Funktion eines Schwellenraums, in dem Pilgernde sich auf die gefährliche Überfahrt vorbereiteten und Zurückkehrende für ihre wohlbehaltene Rückkehr danken konnten.⁴⁶ Und schließlich, so die These, weist auch das Portal durch sein Bildprogramm über sich hinaus; ist nicht nur Schwelle zum physischen Kirchenbau, sondern ebenso Schwelle zum Heiligen Land, indem es über sein Dekor eine unmittelbare Verbindung über das Mittelmeer hinweg bietet. Es ist den Pilgernden eine Verheißung des Kommenden. Das mittelalterliche Kirchenportal ist nie bloß ein pragmatisches Bauteil, das den Zugang zum Kircheninneren ermöglicht: Der Vollzug dieses Eintritts gewährt den Gläubigen einen Vorschein auf den Eingang ins Himmlische Jerusalem. Das Hauptportal des Heiligen Grabes in Brindisi bietet darüber hinaus einen Vorschein des Eintritts ins reale Jerusalem.

Die Anlage des Baus als Nachbildung der Grabeskirche, die von Elfenbeinarbeiten aus dem islamischen Kulturraum bekannten Motive am Hauptportal sowie die äußerst ‚islamische‘ Struktur der Ranken und ihr Verhältnis zu den Figuren, die den Gesamteindruck bestimmen, machen diesen Bau zu einer direkten Verbindung ins Heilige Land.⁴⁷ Eingestellte antikisierende Fabelwesen und Figurengruppen sind als ‚Motivspolien‘ zu verstehen und bezwecken die Einwurzelung vor Ort – oder sie tragen eine Dimension der demonstrativen künstlerischen Aneignung, gleichsam als Kriegsbeute aus der byzantinischen Kunst, mit sich. Unter den Dächern der Bauten der normannischen Königszeit, wie etwa der Cappella Palatina, versammelten sich Künstler verschiedenster mediterraner Traditionen: Für Roger II. arbeiteten byzantinische Mosaizisten ebenso wie muslimische Schreiner. In der früheren normannischen Bildkunst hingegen müssen die weit gereisten Bilder unterschiedlicher Traditionen zwar für die Betrachter:in deutliche Konnotationen bestimmter Medien und Objekte getragen haben – sie sind aber alle Teil eines einzigen Werks einer einzigen Werkstatt, und sie werden von den Ranken zu einem kontinuierlichen Bild verflochten. Das Verfahren der transkulturellen Verflechtung bzw. Hybridisierung scheint die normannischen und den Normannen verbundenen Kunstäußerungen in Süditalien vor der Krönung Rogers II. 1130 zu verbinden. Werke wie ein in Kopenhagen erhaltener Olifant teilen strukturelle Merkmale und Einzelszenen – und insbesondere das Verfahren der transkulturellen Hybridisierung.⁴⁸

Der Begriff der Verflechtung (engl. *entanglement*) erweist sich als besonders anregender Versuch, das kreative Element der transkulturellen Begegnung zu beschreiben. Er soll die Vorstellung eines eindimensionalen und monodirektionalen Kulturtransfers ersetzen.⁴⁹ Hier wurde die Vorstellung der Verflechtung nicht nur aufgrund der visuellen Ähnlichkeit zur Gestalt der Ranken dem des Rhizoms vorgezogen. Letzterer soll nämlich verdeutlichen, dass transkulturelle Prozesse ungesteuert, unkontrolliert und bisweilen unbewusst vonstatten gehen – ein Geflecht hingegen wurde von jemandem absichtsvoll geflochten (etwa ein Zopf oder Korb).⁵⁰ Genau das scheint den Kern der Portalskulptur zu treffen, die hier im Zentrum steht: Sie verortet sich in einem ‚verflochtenen‘ Mediterraneum – und sie verflocht sehr überlegt, nicht unbewusst und ungerichtet, Bilder unterschiedlicher Quellen zu einer ganz gezielten Aussage.



Abb. 9: Sogenannte al-Mughira-Pyxis (Spanien, datiert 968), Höhe: 18 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. OA 4068

⁴⁶ Kappel/Drumm 2019/2020, wie Anm. 4, S. 34, 38, 48.

⁴⁷ In diesem knappen Überblick ist nicht berücksichtigt, dass fast alle beschriebenen Motive (auch) Stoffmotive sind: Löwe mit Beute, Elefant mit Baum auf dem Rücken, die symmetrischen Paare von Vögeln und Fabelwesen. Stoffe waren wohl noch deutlich weiter verbreitet und besser transportabel als die Elfenbeine, die hier dennoch als Vergleich herangezogen wurden, da sie sich aufgrund ihrer Dreidimensionalität als Inspirationsquelle anbieten. Die Frage, was denn nun ‚eigentlich‘ als Vorbild gedient habe, führt zudem letztlich am Thema vorbei – interessant ist, dass die Rankenbilder am Portal den beschriebenen Verweischarakter besitzen. Monteiro 2022, wie Anm. 33, S. 41.

⁴⁸ Nationalmuseet, Kopenhagen, Inv. 9104. Shalem führt wegen der großen Ähnlichkeit der Schnitzerei zu den Portalen in Bari und Brindisi als Entstehungsort für den Olifant Bari, als Datierung „vor 1098 (?)“, Shalem 2014, wie Anm. 36, S. 91f., 327, 335.

⁴⁹ Margit Mersch, Transkulturalität, Verflechtung, Hybridisierung, ‚Neue‘ epistemologische Modelle in der Mittelalterforschung, in: Transkulturelle Verflechtungsprozesse in der Vormoderne, hrsg. v. Wolfram Drews und Christian Scholl, Berlin/Boston 2016, S. 239–251.

⁵⁰ Transkulturelle Verflechtungen. Mediävistische Perspektiven, kollaborativ verfasst vom Netzwerk Transkulturelle Verflechtungen, Göttingen 2016, S. 184f. Der Blick richtet sich so auf die Handlungen und Personen, die das Geflecht herstellen: Die Handelsreisenden, Pilger, Künstler und Diplomaten, die per Schiff und zu Fuß weiteste Strecken zurücklegten, im Gepäck Waren, Geschenke und ihr Bildgedächtnis.