

Judith Utz

Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus

Die Bronzetür des Bohemund-Mausoleums in Canosa di Puglia
zwischen Rom und Jerusalem

Freie wissenschaftliche Arbeit
zur Erlangung eines
Mastergrades am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

im Masterstudiengang Kunstgeschichte im globalen Kontext
mit dem Schwerpunkt Europa/Amerika

eingereicht von Judith Utz
im Sommersemester 2017

eingereicht bei:
Prof. Dr. Wolf-Dietrich Löhr
Prof. Dr. Klaus Krüger

veröffentlicht im Mai 2024 mit CC-BY-SA-Lizenz

Gliederung

1 Einleitung	3
2 Forschungsstand	4
3 Einordnung der Bronzetür in Canosa di Puglia	5
3.1 Historischer Kontext	6
3.1.1 Bohemund in Süditalien	6
3.1.2 Vom ersten Kreuzzug bis zum Tod Bohemunds	8
3.2 Beschreibung der Tür in Canosa	9
3.2.1 Der linke Flügel	10
3.2.2 Der rechte Flügel	12
3.3 Die Bronzetüren des europäischen Mittelalters	14
3.3.1 Eine antike Tradition	14
3.3.2 Die byzantinischen Bronzetüren Süditaliens	16
4 <i>Rogierius Melfie campanarum fecit has ianuas</i>	19
4.1 Die Restaurierung der beiden Flügel	19
4.1.1 Die Datierungsdebatte	19
4.1.2 Restaurierungsergebnisse	21
4.2 Der Bronzeguss	22
4.2.1 Der Glockenguss im 12. Jahrhundert	23
4.2.2 Der Herstellungsvorgang der Tür in Canosa	24
4.3 Die Bronzwerkstatt und der Bronzegießer	27
4.3.1 Die Gießerwerkstatt	27
4.3.2 Künstler- und Materialverständnis	28
5 Eine eherne Tradition	31
5.1 Das Material Bronze	32
5.1.1 Material im Mittelalter	32
5.1.2 Terminologisches Verständnis der Bronze im Mittelalter	34
5.2 Herrschaft und Legitimation	35
5.2.1 Das eherne Rom	35
5.2.2 Herrschaftsanspruch Bohemunds	37
5.3 <i>Memoria</i> und Devotion	40
5.3.1 Bronze im Umfeld des Glauben	40
5.3.2 <i>Memoria</i> Bohemunds	42

6	Wahrnehmung der Bronzetür in Canosa di Puglia	44
6.1	Das mittelalterliche Kunstempfinden	45
6.2	Glanz	47
6.2.1	Semantisierung des Glanzes in der christlichen Kunst	47
6.2.2	Glänzende Bronzetüren	48
6.3	Klang	50
6.3.1	Bronze in der christlichen Harmonie	51
6.3.2	<i>Unde boat mundus</i>	52
6.4	Schwelle	54
6.4.1	Das mittelalterliche Kirchenportal	54
6.4.2	Die Mausoleumstür als Schwelle	56
7	Zur Topographie einer Bronzetür	58
7.1	Das politische Umfeld Apuliens	58
7.1.1	Normannen und Benediktiner	59
7.1.2	Normannen und Byzanz	60
7.2	Die sakrale Topographie Apuliens	62
7.2.1	Das Mausoleums des Bohemund	62
7.2.2	Die Ornamentik der Bronzetür	65
7.3	Künstlerische Verortung	67
7.3.1	Transkulturell und transmedial	67
7.3.2	Die Werkstatt in Canosa	69
8	Abschließende Betrachtungen	71
9	Anhang	73
9.1	Das Kreuzzugslied des Marbod von Rennes	73
9.2	Beschreibung Bohemunds von Anna Komnena	74
10	Abbildungen	75
11	Literaturverzeichnis	105
11.1	Quellen	105
11.2	Sekundärliteratur	107
11.3	Lexika	126
12	Abbildungsverzeichnis	127
13	Eidesstattliche Erklärung	130

1 Einleitung

Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus – Weit solle der Name des Verstorbenen über die damalige Welt schallen, so fordert es die Bronzetür eines Kreuzfahrer-Mausoleums in Canosa di Puglia. Der dort Bestattete erfuhr im Laufe seines Lebens einige Berühmtheit, da er sich als einziger süditalienischer Fürst am Ersten Kreuzzug beteiligte und dort militärische Erfolge feierte. Offensichtlich sorgte die Inschrift an seinem Mausoleum dafür, dass er der Nachwelt eben so auch in Erinnerung blieb.

Doch nicht nur inschriftlich wurde für den Ruhm des Bohemund gesorgt. Das ihm erbaute Grabmonument ist eine architektonische Besonderheit, welches in der Forschung bisher in verschiedenste Kontexte eingeordnet wurde. Weniger Aufmerksamkeit erfuhr die zweiflügelige Bronzetür, die Zutritt zu dem Mausoleum gewährt. Die beiden Flügel unterscheiden sich gestalterisch sehr stark voneinander; die Asymmetrie wurde damit erklärt, dass beide Flügel nur zufällig am Mausoleum zusammenkamen, aber mindestens einer der beiden in anderem Kontext entstanden sein musste. Als eine Restaurierung 2005 ergab, dass beide Flügel aus der gleichen Werkstatt stammen müssen, machte dies viele der vergangenen Forschungshypothesen hinfällig. Da seit der Veröffentlichung der Restaurierungsergebnisse keine darauf basierende Untersuchung des Objektes vorgenommen wurde, soll die vorliegende Arbeit diese Lücke füllen.

Die Asymmetrie der Flügel rückt zunächst den Entstehungskontext der Tür in den Fokus. Wie kam diese zustande und warum beließ man es bei der – aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehenden – Situation zweier nicht analoger Flügel? Grundlegend für die Klärung von derlei Fragen sind die Restaurierungsergebnisse, auf denen die Arbeit aufbauen möchte. Nach einer Kontextualisierung des Objektes in seinen historischen und geographischen Rahmen soll dabei besonderes Augenmerk auf den Herstellungsprozess der Bronzetür gelegt werden. Hierfür von Bedeutung sind neben Werkstattprozessen auch der Gießer selbst und das Materialverständnis, das dieser seiner Arbeit zugrunde legte. Der hier verfolgte Ansatz ist der Überzeugung, dass bei der Akzeptanz eines im Grunde nicht harmonischen Objektes das Material Bronze, dessen Wertigkeit und Bedeutung, im Zentrum stand. Im Folgenden wird der Fokus daher auf mögliche Semantiken gelegt, mit denen das Material am Bestattungsort des Kreuzfahrers aufgeladen gewesen sein könnte. Vor allem zwei Traditionslinien, von denen sich eine in weltlich-herrschaftlichem Umfeld verorten lässt und die andere einem sakral-memorialen Kontext entspringt, sollen hierfür verfolgt werden. Als methodische Grundlage dieser Arbeit dient daher die Frage nach der Materialität des Objektes. Denn auch das Material kann neben Form und Inhalt als Bedeutungsträger fungieren, wie im Zuge des *material turn* vielfach argumentiert wurde. Mittelalterliche Quellen scheinen dieser Annahme Recht zu geben.

Die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Objekten und deren Materialität muss auch nach der zeitgenössischen Wahrnehmung derselben fragen. Dies ist für eine Zeit, die keinen mit dem heutigen vergleichbaren Kunstbegriff kannte, problematisch. Durch die

Fokussierung auf das Material, das ein Objekt konstituiert, kann die Frage nach der Wahrnehmung eingeengt werden. Da Bronze ein in liturgischem Umfeld häufig verwendetes Material ist, existieren einige Quellen, die das mittelalterliche Verständnis der Legierung fassbar machen. Daneben spielen auch die restauratorischen Ergebnisse wieder eine zentrale Rolle. Sie lassen Rückschlüsse zu auf Techniken, die der Künstler¹ wählte, um bestimmte Wahrnehmungen zu erzielen.

Die Erkenntnisse aus einer materialikonologischen und -ästhetischen Auseinandersetzung mit der Bronzetür in Canosa di Puglia sollen abschließend in einen größeren Kontext eingeordnet werden. Dabei spielt die topographische Lage des Objektes in vielerlei Hinsicht eine bedeutende Rolle. Durch die Ausweitung der Perspektive lassen sich die beiden Flügel zudem in einen mediterranen Kontext verorten, was auch vor aktuellen Fragestellungen der globalen Kunstgeschichte von Bedeutung ist.

2 Forschungsstand

Die schwer zu erklärende Asymmetrie machte die Tür des Bohemund-Mausoleums in der Vergangenheit nicht sonderlich attraktiv für die kunsthistorische Forschung. Womöglich auch aufgrund der schlechten Quellenlage entstanden nur wenige Untersuchungen zum Objekt. Obwohl die Tür aus der Erbauungszeit des Mausoleums stammen muss, also vom Beginn des 12. Jahrhunderts, wird sie 1509 erstmals erwähnt.² In den *Annales ecclesiastici* des Cesare BARONIO (1588–1607) wird sie zum ersten Mal mit ihrem Anbringungsort, dem Mausoleum, in Verbindung gesetzt. BARONIO transkribierte auch die Inschrift.³ Ausführlicher beschrieben wird die Tür von Francesco Maria PRATILLI in seinem 1745 erschienenen Band *Della Via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*.⁴ Die Flügel finden ebenfalls Erwähnung in einigen Reiseberichten, bevor sich Mitte des 19. Jahrhunderts mit Alphonse HUILLARD-BRÉHOLLES und Heinrich Wilhelm SCHULZ die Kunstgeschichte dem Objekt zuwandte.⁵ Émile Bertaux widmete den Flügeln und dem sie beherbergendem Mausoleum mehrere Seiten, in denen er beide in besonderem Maße zur Kunst der Levante in Bezug setzte.⁶ Mag dies an einigen Stellen mit allzu großer Begeisterung und vor dem Hintergrund der europäischen „Orient“-Begeisterung geschehen sein, so sind seine

¹ Der Arbeit liegt kein frühneuzeitliches oder modernes Künstlerverständnis zugrunde, sondern sie versteht den Künstler – in Anlehnung an Albert Dietl – als ausführenden Handwerker und damit weniger als Ideator eines Werkes, vgl. dazu in dieser Arbeit Kap. 4.3.1 und Albert Dietl: *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Bd. I, Berlin/München 2004, S. 11, FN 1.

² J. Joviani Pontani: *De bello neapolitano, Neapel 1509 (Historiae neapolitanae seu rerum suo tempore gestarum libri sex, Neapel 1769)*, nach Francesco Aceto: *Una fucina di cultura araba nel XII secolo. La bottega di Ruggiero da Melfi*, in: *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* 19,17 (1999), S. 86, FN 2.

³ Cesare Baronio: *Annales ecclesiastici*, Bd. 12, Rom 1588–1607, nach Aceto 1999, S. 93.

⁴ Francesco Maria Pratilli: *Della Via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Buch IV, Neapel 1745, S. 523–525.

⁵ Alphonse Huillard-Bréholles: *Recherches sur les monuments et l’histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l’Italie méridionale*, Paris 1844 und Heinrich Wilhelm Schulz: *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, nach Aceto 1999, S. 85, 87.

⁶ Émile Bertaux: *L’art dans l’Italie méridionale*, Rom 1968 (1903), Bd. 1, S. 312–316, S. 412f.

Beobachtungen doch äußerst wertvoll für diese Arbeit. Rosario JURLARO widmete dem Objekt zu Beginn der 1970er Jahre einen ersten monographischen Aufsatz, in dem er die Asymmetrie der beiden Flügel thematisiert und Datierungen für beide vorschlägt.⁷ Erst ab 1990 werden diese Versuche wieder aufgegriffen, indem Antonio CADEI in mehreren Aufsätzen alternative Datierungen zur Debatte stellt und nach stilistischen Vergleichsbeispielen für die Flügel sucht.⁸

Zeitgleich zu Jurlaro erschien Anfang der 1970er Jahre die erste Gesamtschau der sogenannten byzantinischen Bronzetüren in Süditalien von Guglielmo MATTHIAE, die mit einer Beschreibung der Bronzetür des Bohemund-Mausoleums abschließt.⁹ Obwohl diese in einem anderen Entstehungskontext steht, nimmt Matthiae sie aufgrund technischer Übereinstimmungen in seinem Werk auf und deutet damit Analogien zu den sogenannten byzantinischen Türen an. Ursula MENDE widmet der Tür in Canosa in ihrer bis heute grundlegenden Publikation *Die Bronzetüren des Mittelalters* (1983) ein Kapitel, in dem sie ebenfalls die Sonderstellung der Tür zwischen „Abendland und Orient“ betont.¹⁰ Ausschlaggebend sind hier – neben stilistischen Überlegungen – wieder technische Aspekte. Ittai WEINRYB greift dies in seiner kürzlich erschienenen Arbeit *The Bronze Object in the Middle Ages* (2016) auf, in der er die technische Vielfalt der Bohemund-Tür mit verschiedenen geographischen Regionen von Mitteleuropa bis zum Mittelmeerraum assoziiert.¹¹

Daneben erschienen ab 2000 mehrere Aufsätze der Restauratoren – zunächst mit Teilergebnissen der Restaurierung. 2006 wurden die Erkenntnisse der Untersuchung stark komprimiert im umfangreichen Katalog der Palermitaner Nobiles Officinae-Ausstellung publiziert; 2009 erschien eine detailliertere und kommentierte Version der Ergebnisse in einem Sammelband zu mittelalterlichen Bronzetüren.¹²

3 Einordnung der Bronzetür in Canosa di Puglia

Bevor die Materialität des Objektes ins Zentrum der Arbeit rückt, soll zunächst der historische Kontext und Entstehungsstand des Objektes skizziert werden. Die Biographie

⁷ Rosario Jurlaro: La porta di bronzo del mausoleo di Beomondo a Canosa, in: Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli, hg. von Michele Paone, Bd. I, Galatina 1972, S. 439–462.

⁸ Antonio Cadei: La prima committenza normanna, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 357–372; Antonio Cadei: Exegi monumentum aere perennius. Porte bronzee di età normanna in Italia meridionale e Sicilia, in: Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia, hg. von Cosimo Damiano Fonseca, Galatina 1992, S. 135–149; Antonio Cadei: La porta del mausoleo di Beomondo a Canosa tra Oriente e Occidente, in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 429–469.

⁹ Guglielmo Matthiae: Le porte bronzee bizantine in Italia, Rom 1971.

¹⁰ Ursula Mende: Die Bronzetüren des Mittelalters. 800–1200, München 1983, S. 41–47, Zitat S. 47.

¹¹ Ittai Weinryb: The Bronze Object in the Middle Ages, Cambridge 2016, S. 88–96.

¹² Fabrizio Vona: Battente con iscrizioni cufiche e figure a niello, in: Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, Ausst.-Kat. Palermo/Wien, hg. von Maria Andaloro, Catania 2006, Kat. Nr. VIII. 12, S. 531–533; Fabrizio Vona: Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa. Tecnologie a confronto (mit zwei Anhängen) in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 375–410.

Bohemunds, dem die Tür gewidmet wurde, ist hierbei von grundlegender Bedeutung. Die anschließende Beschreibung des Objektes enthält bereits erste Interpretationen, die in den folgenden Kapiteln wieder aufgegriffen werden. Die Besonderheit einer Bronzetür in Canosa di Puglia zu Beginn des 12. Jahrhunderts ist nur zu fassen, wenn hier auch die europäische Bronzetür-Tradition, sowie eine lokale Tradition dieser Objektgruppe in Süditalien kurz umrissen wird.

3.1 Historischer Kontext

Apulien war zu Bohemunds Lebzeiten in einer profunden Umbruchsphase. Ein Großteil der Region gehörte seit der Regierungszeit Justinians dem byzantinischen Reich an, während die Langobarden den Norden Apuliens beherrschten. Vom Beginn des 11. Jahrhunderts an eroberten normannische Söldner im Dienste des Papsttums weite Teile Süditaliens und etablierten dort binnen weniger Jahrzehnte mehrere Fürstentümer. Robert Guiskard aus dem normannischen Geschlecht der Hauteville installierte sein Herrschaftszentrum in Melfi und wurde dort 1059 von Papst Nikolaus II. zum „Herzog von Apulien, von Kalabrien und mit Hilfe Gottes und des heiligen Petrus in Zukunft von Sizilien“ ernannt, was ihn faktisch zum mächtigsten Herrscher in Süditalien erhob.¹³

3.1.1 Bohemund in Süditalien

Bohemund war der erste Sohn Robert Guiskards aus der Ehe mit der aus einer normannischen Adelsfamilie Süditaliens stammenden Alberada di Buonalbergo. 1058 ließ Robert Guiskard die Ehe mit ihr annullieren und ehelichte aus politischen Gründen die longobardische Prinzessin Sikelgaita, mit der er einen weiteren Sohn, Roger Bursa, zeugte. Dieser übernahm nach dem Tod Guiskards 1085 als rechtmäßiger Erbe das Fürstentum von Apulien und Kalabrien. Trotz der Enterbung Bohemunds begleitete dieser seinen Vater bei Feldzügen gegen den byzantinischen Kaiser auf den Balkan und hatte in dessen Heer wichtige Positionen inne.¹⁴ Nach der Herrschaftsübernahme Roger Bursas machte Bohemund seinem Halbbruder dessen Erbe streitig, weshalb man ihm zunächst kleinere Landstriche in Apulien zugestand, nach weiteren Komplikationen im August 1089 auch die wichtigen Hafenstädte Bari und Brindisi.¹⁵ Als Vasall war er dem Bruder zwar untergeordnet, hatte tatsächlich jedoch mehr Macht inne als der Herzog.

Während der normannischen Herrschaft in Süditalien lässt sich eine enge politische Verbindung zum benediktinischen Orden und zur Reformkirche beobachten, die vor allem unter Robert Guiskard intensiviert wurde. Der Ausbau vieler Kathedralen, sowie die

¹³ Ein Überblick über die politische Situation in Süditalien vor und während der Ankunft der Normannen bei Hubert Houben: *Die Normannen*, München 2012, S. 56–66, Zitat S. 66.

¹⁴ *Ibid.*, S. 65, 70–73; Jean Flori: *Bohémond d'Antioche. Chevalier d'aventure*, Paris 2007, S. 27–45.

¹⁵ Historiker sehen in diesem Zugeständnis eine deutliche Schwäche Roger Bursas, vgl. *ibid.*, S. 57; vgl. auch Nino Lavermicocca: *Bari bizantina*, Bari 2010, S. 21f.

Protektion und Förderung des Pilgerwesens in Süditalien, legitimierten einerseits die normannische Herrschaft in der Region und verankerten letztere darüber hinaus stärker im europäischen Blickfeld. Das Heiligtum des Erzengels Michael auf dem Monte Gargano wurde unter den Normannen eines der wichtigsten Pilgerzentren Europas; daneben errang Bari nach der Translation der Reliquien des Heiligen Nikolaus von Myra 1087 aus Kleinasien an Bedeutung.¹⁶ Mit der Weihe San Nicolas ist 1089 zum ersten Mal die Anwesenheit eines Papstes in Bari bezeugt.¹⁷ Im Bau der Kathedrale in Salerno, nach der Auffindung der Reliquien des Heiligen Matthäus 1080, lässt sich darüber hinaus die enge Verbindung zur Benediktinerabtei in Montecassino fassen.¹⁸ Salerno war von Beginn an eine der wichtigsten Städte im normannischen Apulien, sodass ein Aufstand dort 1096 das Eingreifen Roger Bursas erforderte. Die historische Episode, in der Bohemund mit seinem Heer versuchte, seinen Bruder zu unterstützen, hat Eingang in viele süditalienische Chroniken gefunden. Bohemund war die Aufgabe zuteil geworden, eine strategisch wichtige Brücke im Hinterland zu sichern. Just in dem Moment, als er dort mit seinem Heer lagerte, sollen erste französische Ritter eingetroffen sein, die dem Aufruf des Papstes im Jahr zuvor in Clermont zum ersten Kreuzzug folgten.¹⁹ Die *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum*, verfasst mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Schreiber im Gefolge Bohemunds, gibt das Geschehen detailliert wieder.²⁰ Nachdem sich Bohemund bei den Kreuzrittern nach deren Beweggründen und Vorhaben erkundigt habe, soll auch er das Kreuz ergriffen und sein Heer dazu aufgerufen haben, ihm zu folgen.²¹

Die Forschung diskutiert diesen Schlüsselmoment äußerst kontrovers. Bohemund war der einzige süditalienische Heerführer, der am ersten Kreuzzug teilnahm und zudem der rangniedrigste. Bei der Zusammenkunft mit den Kreuzfahrern bei Salerno muss ihm bewusst gewesen sein, dass diese sich von den apulischen Hafenstädten aus auf den Balkan einschiffen wollten. Ist seine Teilnahme somit aus wirtschaftlichen Gründen zu erklären,

¹⁶ Paul Oldfield: Sanctity and Pilgrimage in Medieval Southern Italy. 1000–1200, New York 2014, S. 52–54; Lavermicocca 2010, S. 23–29.

¹⁷ Flori 2007, S. 58; vgl. auch Oldfield 2014, S. 1.

¹⁸ Mario D’Onofrio: La basilica di Desiderio a Montecassino e la cattedrale di Alfano a Salerno. Nuovi spunti di riflessione, in: Desiderio di Montecassino e l’arte della Riforma Gregoriana, hg. von Faustino Avagliano, Montecassino 1997, S. 234.

¹⁹ Houben 2012, S. 81–83. Obwohl die Rede Papst Urbans II. von keinem Anwesenden überliefert ist, scheint Thorau zufolge der Bericht des Fulcher von Chartres dem Inhalt am nächsten zu kommen, dem zufolge der Papst für militärische Unterstützung des byzantinischen Kaisers gegen die Seldschuken warb und dabei die Unterdrückung der Christen durch Muslime beschrieb, jedoch nicht zur Eroberung Jerusalems aufrief, Peter Thorau: Der Nabel der Welt. Jerusalem im Spannungsfeld von Christentum und Islam, in: Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends, hg. von Johannes Fried und Olaf B. Rader, München 2011, S.15f. Kurz danach stand jedoch die Eroberung Jerusalems im Fokus der Vorbereitungen, Thorau 2011, S. 16f.

²⁰ Claudio Carpinì: „Boamundi fama terruerat graecos“. L’immagine degli italiani alla prima Crociata, in: Gli italiani e la Terrasanta, hg. von Antonio Musarra, Florenz 2014, S. 99; Jay Rubenstein: The Deeds of Bohemond. Reform, Propaganda, and the History of the First Crusade, in: *Viator* 47,2 (2016), S. 113–135. Vgl. auch Introduction, in: *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum. The Deeds of the Franks and the other Pilgrims to Jerusalem*, hg. von Rosalind Hill, London 1962, S. XI.

²¹ *Gesta Francorum*, Buch I, III (S. 7); die Episode wird auch von Goffredo Malaterra überliefert, vgl. Carpinì 2014, S. 97; vgl. auch Errico Cuzzo: La partenza del crociato Boemondo, tra l’assedio di Amalfi e l’appello alla Crociata, in: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 12–16.

erhoffte er sich Gewinne durch die Unterstützung des Unternehmens? Viel häufiger wird in der Forschung Bohemunds Teilnahme als Versuch interpretiert, sich einen eigenen Herrschaftsbereich in der Levante aufzubauen, nachdem er in Apulien nur als Vasall seines Bruders galt.²²

3.1.2 Vom ersten Kreuzzug bis zum Tod Bohemunds

Während des Kreuzzuges ist die Quellenlage über Bohemund äußerst gut. Im Kampf erfahren durch die Feldzüge seines Vaters, erwarb er sich trotz seiner niederen Stellung die Achtung der anderen Heerführer, wie sich etwa aus der *Gesta Tancredi* schließen lässt. 1089 wurde Antiochia unter der Führung Bohemunds erobert, der sich damit als rechtmäßiger Herrscher über die Stadt betrachtete.²³ Als das Heer weiter gen Jerusalem ziehen wollte, weigerte sich Bohemund, Antiochia zu verlassen, vermutlich um es gegen die Ansprüche des byzantinischen Kaisers zu verteidigen, zu dessen Reich die Stadt bis 1084 gehörte.²⁴

Erst an Weihnachten 1100 brach Bohemund als Pilger nach Bethlehem und Jerusalem auf, wo er sich zudem vom neuen Jerusalemer Patriarchen zum Fürst von Antiochia ernennen ließ.²⁵ Im selben Jahr geriet er in seldschukische Gefangenschaft, aus der er erst 1103 freigekauft wurde.²⁶ Kurz nach seiner Befreiung kehrte Bohemund nach Apulien zurück, begab sich jedoch umgehend nach Rom, wo er beim Papst die Erlaubnis einholen wollte, einen Feldzug gegen den byzantinischen Kaiser zu führen, den er als Ketzer darstellte. Anschließend zog Bohemund nach Frankreich, um dort ein Heer anzuwerben.²⁷ Im Zuge dessen ist eine Pilgerreise nach Noblat zum Heiligen Leonhard, dem Schutzpatron der Gefangenen, überliefert, wie auch die Hochzeit mit Konstanze, der Tochter des französischen Königs Philipp I., 1106 in Chartres.²⁸ Ordericus Vitalis überliefert den Ruhm Bohemunds in Frankreich, der dort als Held des Kreuzzuges gefeiert wurde. Dazu trug der Gefeierte selbst wohl maßgeblich bei. Die *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum* gehörte mit zu den am weitest verbreiteten Kreuzzugs-Chroniken in ganz Europa; heute lässt

²² Vgl. dazu etwa Houben 2012, S. 83; Flori 2007, S. 62–66, 71; vgl. auch Rubenstein 2016, S. 127.

²³ Houben 2012, S. 85f. Antiochia stand schon vorher in engem Handelskontakt zu Bari, vielleicht ermöglichten diese Kontakte die Eroberung, vgl. Lavermicocca 2010, S. 24; Carpini 2014, S. 101f; Claudio Carpini: *La prigionia di Boemondo*, in: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 29–65. Zu Amalfi auch: Rudolf Hiestand: *Boemondo I e la prima Crociata*, in: *Il Mezzogiorno normanno-svevo e le crociate*, hg. von Giosuè Musca, Bari 2002, S. 70; vgl. auch Joshua C. Birk: *The Betrayal of Antioch. Narratives of Conversion and Conquest during the First Crusade*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41,3 (2011), S. 463–485.

²⁴ Diese Episode macht die eigentlichen Beweggründe Bohemunds zur Teilnahme am Ersten Kreuzzug so ambivalent, Hiestand 2002, S. 83, 93.

²⁵ Dabei scheinen die engen Beziehungen zwischen Bohemund und dem Patriarchen von Jerusalem von großer Bedeutung gewesen zu sein, Houben 2012, S. 86; vgl. auch Michael Matzke: *Boemondo e Daiberto di Pisa*, in: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 95–106; Hiestand 2002, S. 85.

²⁶ Vgl. Houben 2012, S. 87. Die Episode führte zu vielen Legenden und Geschichten im Stile der Ritterromane, welche vor allem in Frankreich beliebt waren und Bohemund dort zu Bekanntheit verhalfen. Bohemund habe sich durch seine Klugheit etwa den Respekt des seldschukischen Herrschers erworben oder er habe eine muslimische Prinzessin in sich verliebt gemacht, vgl. dazu Flori 2007, S. 226–239.

²⁷ Houben 2012, S. 90f.

²⁸ Flori 2007, S. 266.

sich rekonstruieren, dass sie schon um 1105/06 mindestens dreimal kopiert und in Frankreich in Umlauf gebracht worden sein musste.²⁹

1108 zog Bohemund mit seinem französischen Heer nach Konstantinopel, wo er vom byzantinischen Kaiser jedoch schnell abgewiesen wurde. Der Kreuzfahrer durfte Antiochia zwar behalten, musste aber seinen Status als Vasall des Kaisers anerkennen. Daraufhin muss Bohemund nach Apulien zurückgekehrt sein, jedoch sind keine Quellen mehr erhalten, die Einblick in die Zeit nach 1108 geben könnten. Quellen aus Byzanz und den Kreuzfahrerstaaten berichten von seinem Tod 1109, tatsächlich ist auf Dokumenten aus dieser Zeit nur die Unterschrift seiner Frau zu finden. Die süditalienischen Quellen verorten den Tod des Kreuzfahrers jedoch fast einheitlich in das Jahr 1111. Ihnen ist in diesem Fall mehr Glauben zu schenken und womöglich ist diese Differenz von zwei Jahren auf eine schwere Krankheit Bohemunds in den letzten Lebensjahren zurückzuführen.³⁰

Ein Dokument aus dem Archiv Canosa di Puglias von 1118 verzeichnet das Grab des Kreuzfahrers in der Stadt und liefert damit den möglichen *termine post quem* für die Errichtung des Mausoleums an der südlichen Querhausfassade der Kathedrale von San Sabino (Abb. 1).³¹ Dieses erhebt sich über einem quadratischem Grundriss; eine Kuppel auf Tambour bekrönt das Bauwerk (Abb. 2).³² Der quaderförmige und mit Marmorplatten verkleidete Bau wird im Osten durch eine halbrunde Apsis aufgebrochen. Blendarkaden gliedern den Bau zwischen denen sich an der Südfassade die doppelflügelige Bronzetür befindet, durch die man das Mausoleum betritt.

3.2 Beschreibung der Tür in Canosa

Beide Flügel messen knapp über 2 Meter in der Höhe und 58,5 bzw. 56 Zentimeter in der Breite (Abb. 3).³³ Wie bereits eingangs erwähnt, unterscheiden sich die beiden Flügel sehr

²⁹ Carpini 2014, S. 98, vgl. auch Kenneth Baxter Wolf: *Crusade and Narrative. Bohemond and the Gesta Francorum*, in: *Journal of Medieval History* 17 (1991), S. 207–216.

³⁰ Flori 2007, S. 286–288.

³¹ Jurlaro 1972, S. 447. Er zitiert für die Jahreszahl 1118 die *Relatio status Sanctae Primatialis Ecclesiae canusinae seu historia* (Tortora, Rom 1758), S. 184, die mir leider nicht zugänglich war. Immer wieder wird bezweifelt, dass Bohemund tatsächlich in Canosa bestattet war, vgl. Marina Falla Castelfranchi: *Il mausoleo di Boemondo a Canosa*, in: *I Normanni. Popolo d'Europa 1030–1200, Ausst.-Kat. Rom*, hg. von Mario D'Onofrio, Venedig 1994, S. 329f.

³² Der Tambour ruht im Inneren auf zwei Säulen, die asymmetrisch im Grundriss stehen. Dies, und die Tatsache, dass im Aufriss von Westen sich die Kuppel nicht zentral über dem Kubus befindet, weisen stark darauf hin, dass das Bauwerk verändert worden sein musste, also nicht mehr ganz dem originalen Eindruck entsprechen kann. Johnson erklärt sich die Asymmetrie damit, dass der Sarkophag sich wohl an der Nordwand des Mausoleums befand, der Tür gegenüber. Deshalb fand eine architektonische Konzentration auf die nördliche Seite statt, Mark Joseph Johnson: *The Mausoleum of Bohemund in Canosa and the Architectural Setting of Ruler Tombs in Norman Italy*, in: *Romanesque and the Mediterranean*, hg. von Rosa Maria Bacile und John McNeill, Leeds 2015, S. 164f. Auch ist unklar, ob die Grabplatte im Inneren des Mausoleums aus dem 12. Jh. stammt, in Quellen wird ein Sarkophag erwähnt, vgl. dazu M. L. Testi Cristiani: *Sul mausoleo di Boemondo a Canosa*, in: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 109f.

³³ Die genauen Maße des linken Flügels betragen 200,5 x 58,5 cm bei einem Gewicht von 317 kg und einer durchschnittlichen Dicke von 4,5 cm. Der rechte Flügel misst 202,7 x 56,5 cm bei einem Gewicht von 168,5 kg und einer durchschnittlichen Dicke von 3 cm. Die einzelnen Platten des rechten Flügels sind zwischen 49,5 cm und 52,2 cm lang, Vito Nicola Iacobellis und Osvaldo Cantore: *Osservazioni sulla tecnica esecutiva*

stark voneinander. Während der linke Flügel im Ganzen gegossen wurde, besteht der rechte Flügel aus vier massiven Bronze-Paneelen, die rückwärtig durch ein elaboriertes Setzverfahren miteinander verbunden sind (Abb. 4).³⁴

3.2.1 Der linke Flügel

Ein vegetables Ornamentband rahmt die ebene Fläche des linken Flügels, auf dem drei Medaillons mit einem Durchmesser von etwa 30 cm in regelmäßigen Abständen vertikal aufgereiht sind. Unterbrochen wird der einheitliche Eindruck der Fläche nur von zwei Bruchstellen. Während der obere Bruch sich horizontal durch das mittige Medaillon zieht und mit einer Masse verklebt, sowie durch die Applikation eines Türziehers in Form eines Löwenkopfes zusätzlich stabilisiert wurde, ist der untere Bruch nur unsauber ergänzt worden. Die Ornamentik der Bordüre wird hier nur sehr grob fortgeführt und findet keinen horizontalen Abschluss.

Heute unterscheiden sich die Medaillons etwas voneinander, gemeinsam haben sie jedoch ein rahmendes Band, in denen arabische Buchstaben eine Art Pseudo-Inschrift bilden. Das untere Medaillon enthält ein blatt- bzw. blumenförmiges Ornament, welches sechs blütenblattähnliche Formen ausbildet (Abb. 5a). Das Medaillon darüber mag ebenfalls ein solches Blütenornament besessen haben, welches jedoch durch die Türzieher-Applikation verdeckt wurde (Abb. 5b). Im obersten Medaillon finden sich drei Bohrlöcher, an denen ehemals eine weitere Applikation befestigt gewesen sein musste. Außerhalb einer Umrisslinie formiert sich die gravierte Inschrift MARIA MATER D(OMI)NI E I(E)H(SU)S FILIUS MARIE (Abb. 5c). Mit großer Wahrscheinlichkeit befand sich dort also eine Marienfigur mit Kind.³⁵

Die Fläche um die Medaillons herum dient als Grund einer panegyrischen Inschrift, die sich zunächst über den Tambour des Mausoleums zieht (Abb. 6) und dann auf dem linken Flügel der Bronzetür fortgesetzt wird (Abb. 7a und b).³⁶ Auf dem Tambour liest man zunächst:

e sul restauro della porta bronzea del mausoleo di Boemondo. Appendice I von: Fabrizio Vona: Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa, in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 382f.

³⁴ Rechts und links ist im Folgenden vom Betrachterstandpunkt aus definiert.

³⁵ Diese wird auch von Pratilli beschrieben: „Sotto a' già scritti versi vi ha a sinistra un medaglione colla figura della Beata Vergine col Bambino Gesu a rilievo“, Pratilli 1745, S. 524. Unklar ist, ob sie ebenfalls ein zentrales Blütenornament ersetzte. Die Oberflächenbeschaffenheit deutet nicht darauf hin, dass hier Material entfernt wurde und die Bohrlöcher sind zudem denen des rechten Flügels, wo eine weitere Figur befestigt war, recht ähnlich. Auch die Verbindung mit der die Marienfigur rahmenden Pseudo-Inschrift mag von Bedeutung gewesen sein, vgl. dazu Kapitel 7.2.2.

³⁶ Inschriften nach der Transkription und dt. Übers. von Hardo Hilg in Mende 1983, S. 139f. Delle Donne vermerkt, dass Inschrift mit „Magnanimis“ beginnt und meint, dass die Inschrift in Marmor später datiert werden sollte, Fulvio Delle Donne: Le iscrizioni del mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa, in: Archivio normanno-svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI–XIII del Centro Europeo di Studi Normanni 3 (2012), S. 9.

MAGNANIMVS SIRIE IACET HIC SVB
 TEGMINE PRINCEPS / QVO NVL(LVS)
 MELIOR NASCETVR IN ORBE
 DEINCEPS GRECIA VICTA QVATER
 PARS MAXIMA PARTIA MVNDI /
 INGENIVM ET VIRES SENSERE DIV
 BVAMVNDI / HIC ACIE IN DENA VICIT
 VIRTVTIS ABENA · AGMINA MILLENA /
 QVOD ET VRBS SAPIT ANTHIOCENA

Hier liegt bestattet der hochherzige Fürst von Syrien. Kein Besserer wird künftig auf der Welt geboren als er. Griechenland, viermal besiegt, Parthien, der größte Teil der Welt, verspürten lange das Genie und die Stärke Bohemunds. Dieser besiegte in offener Feldschlacht auf dem Kampfplatz der Tapferkeit zehntausend Heere, was auch die Stadt Antiochia weiß.

Die Inschrift auf dem linken Türflügel führt dies inhaltlich fort:

VNDE BOAT MUNDUS QVANTI FVERIT
 BOAMVNDVS / GRECIA TESTATVR ·
 SYRIA DINVMERAT · / HANC
 EXPVGNNAVIT ILLAM P(RO)TEXTIT AB
 HOSTE / HINC RIDENT GRECI SYRIA
 DAMNPNA TVA · / QVOD GRECVS
 RIDET QVOD RYRVVS LVGET VTERQ(VE) /
 IVSTE · VERA TIBI SIT BOAMVNDE
 SALVS ·

So hallt die Welt davon wider, wie groß Bohemund gewesen, von Griechenland wird es bezeugt, Syrien zählt es auf. Dieses hat er erobert, jenes vor dem Feinde beschützt; daher lachen über deine Niederlagen, Syrien, die Griechen. Was der Grieche belacht, was der Syrer betrauert, beide zu recht, das gereiche dir, Bohemund, zu wirklichem Heil.

VICIT OPES REGV(M) BOAMVNDVS ·
 OPVSQ(VE) POTENTVM · / ET MERVIT
 DICI NOMINE · IVRE SVO · / INTONVIT ·
 TERRIS · CVI · SVCCV(M)BERET ORBIS · /
 NON HOMINEM · POSSVM · DICERE ·
 NOLO DEVM

Besiegt hat Bohemund die Macht von Königen und das Werk von Mächtigen und hat verdient, zu Recht mit seinem Namen genannt zu werden: es donnerte auf Erden. Ihn, dem der Erdkreis zu Füßen lag, kann ich nicht einen Menschen, will ich nicht einen Gott nennen.

QVI VIVENS STVDVIT VT PRO
 CHR(IST)O MORERETVR · /
 P(RO)MERVIT QVOD EI MORIE(N)TI
 VITA DARETVR · / HOC ERGO
 CHR(IST)I CLEM(EN)TIA CONFERAT
 ISTI · / MILITET VT CELIS SVVS HIC
 ADLETA FIDELIS ·

Der im Leben danach trachtete, für Christus zu sterben, hat verdient, daß im Tod ihm das Leben gegeben werde. Das also möge die Milde Christi ihm verleihen, daß dieser sein treuer Glaubenskämpfer im Himmel Lehndienste leiste.

Die ungewöhnlich lange panegyrische Inschrift in Hexametern verweist auf die Schlachten Bohemunds vor und während des ersten Kreuzzuges.³⁷ Offensichtlich wird Bohemund hier als *miles Christi* stilisiert, dessen Kämpfe für den Glauben zu Lebzeiten ihm den Eingang ins ewige Himmelreich erlauben sollten. Die Inschrift verweist mit der Evokation des Jenseitigen auch auf den Ort, an dessen Eingang sie sich befindet: auf die irdische Ruhestätte eines Verstorbenen.

³⁷ „Grecia victa quater“ meint die Siege von Ioannuna, Durazzo (jeweils 1082), Korfu (1081) und Durazzo (1082), alle unter dem Kommando seines Vaters Robert Guiskard, Dietl 2004, S. 706. „Parthien“ ist die antike Bezeichnung des Nahen und Mittleren Ostens.

Während sich diese Inschrift ober- und unterhalb des obersten Medaillons erstreckt, wendet sich der letzte Vers unterhalb des mittleren Medaillons appellativ an den Eintretenden (Abb. 7c):

INTRANS CERNE FORES VIDEAS QVID
SCRIBITVR ORES / VT CELO DETVR
BOAMVNDVS IBIQ(VE) LOCETVR ·

Beachte beim Eintritt die Türen; sieh,
was geschrieben ist; bete, daß Bohemund
dem Himmel gegeben werde und er dort
einen Platz erhalte.

Dieser Teil der Inschrift ist zudem selbstreferentiell, indem er auf den Ort und die Funktion des Schrifträgers Bezug nimmt.

3.2.2 Der rechte Flügel

Während der Eindruck des linken Flügels stark durch die massive ebene Bronzefläche geprägt wird, verliert sich diese Wirkung durch das modulare System auf dem rechten Gegenstück. Die vier Paneele sind mit einer dem anderen Flügel recht ähnlichen Ornamentband-Rahmung versehen, die die rechteckigen Felder umschließt. Wo die Paneele aufeinandertreffen, verschleiern maskenartige Reliefs die Überlappungen.

Das obere und das untere Paneel sind sehr ähnlich gestaltet. Beide beinhalten wieder Medaillons, die sich von denen des linken Flügels jedoch unterscheiden (Abb. 8). Hier füllt ein kompliziert auf mehreren Ebenen verschlungenes Flechtwerk das Medaillon. Von einem achteckigen Stern als Grundform ausgehend, umschlingt seine geometrische Linienführung auch figürliche und florale Darstellungen; zu erkennen sind etwa langhalsige Tiere und paarweise angeordnete Vögel. Die beiden mittleren Paneele sind hingegen von figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Die Figuren werden durch eine in die Bronze gravierte Linienzeichnung definiert; die stellenweise verwendeten Silbertauschierungen haben sich nicht erhalten.³⁸ Hierauf deuten die tiefer liegenden, ausgehobenen Flächen der Gesichter, Hände und Füße. Die Kleidung und Haartracht entspricht dem 12. Jahrhundert, die Binnenzeichnung evoziert einen voluminösen Faltenwurf der in der Hüfte gegürteten Gewänder. Um die Schultern der Figuren liegen lange Mäntel, die von kreisförmigen Broschen zusammengehalten werden.³⁹

Im oberen der beiden Paneele sind zwei kniende Figuren zu erkennen, die die untere Hälfte der Bildfläche einnehmen (Abb. 9a). Sie richten ihre Arme, wie den Blick, nach oben, BERTAUX zufolge „avec le geste oriental de la prière“.⁴⁰ Dort befinden sich jedoch nur zwei Bohrlöcher, die den Ort, an dem sich das Objekt der Anbetung einst befunden haben musste, markieren. Keine erhaltene Quelle überliefert, welcherart die Applikation war oder mit wem die beiden knienden Figuren zu identifizieren sind. Möglicherweise handelt es sich bei einer

³⁸ Iacobellis und Cantore 2009, S. 383.

³⁹ Mende zufolge nehmen weltliche Personen auf keiner anderen Bronzetür soviel Platz ein, Mende 1983, S. 47. Bisher gibt es keine Versuche, die beiden Paneele stilistisch einzuordnen bzw. Vergleichsbeispiele zu finden. Vermutlich wäre ein Blick in die zeitgenössische byzantinische Malerei hier hilfreich.

⁴⁰ Bertaux 1968, S. 315.

der beiden um den Verstorbenen selbst. Neben Bohemund könnte sein jüngerer Halbbruder Roger Bursa dargestellt sein, der Raoul von Caen zufolge 14 Tage vor Bohemund verstarb.⁴¹ Aus der Inschrift auf dem linken Flügel, die auf Christus ausgerichtet ist, könnte sich schließen lassen, dass es sich bei der Applikation um eine Christusfigur handelte, jedoch ist dies völlig ungesichert.⁴² Einen möglichen ikonographischen Hinweis könnte das Grab des Vaters, Robert Guiskard, in Venosa liefern: an der Stirnwand des Arcosol-Grabes ist ein offensichtlich neuzeitliches Fresko angebracht, in dem zwei Adelige einen Gnadenstuhl anbeten. Ingo HERKLOTZ vermutet, dass die frühneuzeitliche Bildgebung des Grabes auf einem mittelalterlichen Vorgänger beruht,⁴³ eventuell wurde dieses Thema in Canosa aufgegriffen.

Das untere der beiden Paneele zeigt drei Figuren, von denen sich zwei an den Händen fassen und anblicken, die jeweils andere Hand zum Gruß oder im Redegestus erhoben (Abb. 9b). Die dritte Figur am rechten Bildrand wendet den Kopf den anderen beiden Figuren zu; auch sie erhebt die Rechte, während sie sich mit der linken Hand am Umhang fasst. Die meist rezipierte Interpretation erkennt dort Bohemund II., den Sohn des Verstorbenen und Fürst von Antiochia (gest. 1130), den Neffen Bohemunds, Tankred, Fürst von Tarent und Bari (gest. vor 1142) und Wilhelm, den Sohn Roger Bursas und Herzog von Apulien, Kalabrien und Sizilien (gest. 1127).⁴⁴ Diese Identifizierung reicht nachweislich auf PRATILLI zurück,⁴⁵ größere Verbreitung fand sie durch die Aufnahme der These durch BERTAUX.⁴⁶ Näher liegend erscheint mir, dass hier ebenfalls der Verstorbene in der Szenerie einer Herrschaftsübergabe abgebildet ist (vgl. dazu Kap. 5.2.2).

Auch auf dem rechten Türflügel findet sich eine Inschrift (Abb. 10). Oberhalb des Medaillons im untersten Paneel ist zu lesen:

S(AN)C(T)I SABINI · CANVSII · ROGERIVS /
MELFIE CAMPANARVM · FECIT HAS /
IANVAS E(T) // CANDELA/BRVM

Der Glockengießer Roger von Melfi hat
diese Türen und den Leuchter des
heiligen Sabinus in Canosa gemacht.

Die Künstlerinschrift in romanischen Majuskeln nennt neben dem Namen und dem Herkunftsort des Künstlers auch dessen eigentliche Tätigkeit, nämlich die des Glockengießens, und den Herstellungsort des Werkes.⁴⁷ Daneben gibt die Inschrift Auskunft

⁴¹ Dietl 2004, S. 703; Mende 1983, S. 47. Unklar ist, inwiefern und ob die beiden Brüder zu Ende ihres Lebens in Rivalität zueinander standen.

⁴² Bertaux nahm dies etwa an, Bertaux 1968, S. 411.

⁴³ Ingo Herklotz: „Sepulcra“ e „monumenta“ del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Rom 1985, S. 56.

⁴⁴ Dietl 2004, S. 704.

⁴⁵ Pratilli 1745, S. 523–525.

⁴⁶ Jurlaro 1972, S. 460, Bertaux 1968, S. 316, 411. Aufgegriffen wird dies dann auch von Cadei, Cadei 1990, S. 361.

⁴⁷ Dietl 2004, S. 705. Die Inschrift unterscheidet sich stilistisch von der auf dem linken Flügel. Magistrale stellte dies fest, datierte aber beide Inschriften in das 12. Jahrhundert, Francesco Magistrale: *Forme e funzioni delle scritture esposte nella Puglia normanna*, in: *Scrittura e civiltà XVI* (1992), S. 39–41. Aceto zufolge sei die Künstlerinschrift älter als die Lobesinschrift, Aceto 1999, S. 92.

über ein weiteres Objekt, das der Künstler, vermutlich ebenfalls aus Bronze, herstellte. Von dem Leuchter hat sich jedoch jegliche Spur verloren.

3.3 Die Bronzetüren des europäischen Mittelalters

Geht man von einem Guss der Flügel zwischen 1111 und 1118 – dem wahrscheinlichen Todesjahr Bohemunds und der ersten Erwähnung des Mausoleums – aus, so wäre die Tür in Canosa die älteste, nachantik gegossene Tür, die in Italien hergestellt wurde.⁴⁸ Dies ist insofern von Bedeutung, da der Guss von Türen ein gewisses Technikwissen voraussetzt, das die Werkstatt in Canosa besessen haben musste. Es sind etwa 20 mittelalterliche Bronzetüren erhalten, die neben MENDES Untersuchung viele einzelne Fallstudien erfahren haben. Die umfangreiche Forschung zu Bronzetüren trägt auch dem mittelalterlichen Prestige der Objekte Rechnung.

3.3.1 Eine antike Tradition

Bronzene und metallene Türen besitzen eine lange Tradition. In der Illias und der Odyssee werden metallene Türen erwähnt, silberne Türflügel besaß nach Ovid der Palast des Sonnengottes, eine eiserne Tür gewährte außerdem Zutritt zum Zeus-Tempel in Olympia.⁴⁹ In der römischen Antike waren Bronzetüren meist an öffentlichen Gebäuden angebracht.⁵⁰ Plinius erwähnt solche etwa in seiner *Historia naturalis*: „Die Vorfahren verfertigten auch die Schwellen und Türflügel in den Tempeln aus Bronze. [...] Ja sogar der Privatreichthum hat sich auf diese Art geltend gemacht: Der Quästor Spurius Carvilius warf dem Camillus unter (anderen) Anschuldigungen vor, daß er an seinem Haus bronzene Türen habe“.⁵¹ Aus Plinius' Zitat wird deutlich, wie hoch das Material bewertet wurde, sodass man es im Privateigentum als unnötigen Luxus empfand.

⁴⁸ Dazu auch Mende 1983, S. 41.

⁴⁹ Die Illias VIII, 15 erwähnt die Türen des Tartaros, die aus Eisen bestanden, während die Schwelle aus Bronze war. In der Odyssee VII, 83, 88–93 wird die goldene und silberne Tür des Palastes des Alkinoos erwähnt. Auch im alten Ägypten, in Babylon, in Balawat und am Arsenal von Piräus sollen Bronzetüren existiert haben, Licia Vlad Borrelli: La porta romana, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 2f. Sofern es sich um bronzene Türen handelte, waren oft dünne Platten einem Holzträger aufgeschlagen, *ibid.*, S. 3. Wertvolle Türen aus Chryselephantin sollen in Siracusa, am Tempel der Athene und auf Delos am Apoll-Tempel existiert haben, *ibid.*, S. 4.

⁵⁰ Bei Vlad Borrelli eine Übersicht der bekannten römisch-antiken Bronzetüren, *ibid.*, S. 4 bzw. ganzer Aufsatz; Detailliertes zu weiteren antiken Türen im selben Sammelband in den Aufsätzen von Licia Vlad Borrelli, Pina Abete Righetti und Silvana Episcopo.

⁵¹ „Prisci limina etiam ac valvas in templis ex aere factitaverunt. [...] Quin etiam privata opulentia eo modo usurpata est: Camillo inter crimina obicit Spurius Carvilius quaestor, ostia quod aerea haberet in domo“, C. Plinii Secundi: *Naturalis Historiae*, Lib. XXXIV, hg. und übers. von Roderich König und Karl Bayer, München/Zürich, 1989, VII, 13 (S. 20f). Isidor zitiert in ähnlichem Zusammenhang Vergil (*Aen*, 1, 449): „In ehernen Türen knirscht die Angel“, Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, übers. und mit Anm. vers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, XXI, 11 (S. 600). Man habe eiserne Schwellen, da unter allen Metallen die Bronze am vollsten klinge und mit der meisten Kraft, C. Plinii Secundi: *Naturalis Historiae*, Lib. XXXIV, hg. und übers. von Roderich König und Karl Bayer, München/Zürich, 1989, XVI, XX, 11. Zum Zusammenhang von Bronze, Klang und Schwelle vgl. Kap. 6.3. und 6.4.

In Rom haben sich einige antike Bronzetüren erhalten, so etwa am Portal der Lateransbasilika⁵² und am Eingang zu Sancta Sanctorum.⁵³ Im *Liber Pontificalis* ist überliefert, dass Papst Hilarius (461–468) zwei ältere Türen für das Baptisterium wiederverwendete.⁵⁴ Im Hauptportal Alt-St. Peters befand sich vermutlich ebenfalls eine antike Bronzetür, die Papst Hadrian I. (772–795) aus Perugia holen ließ.⁵⁵ Diese Türen sind alle bilderlos, ihre Oberfläche wird durch eine gerahmte, meist ebene Bronzeplatte definiert, der manchmal ein Schuppenmuster aufgesetzt ist.

Zu karolingischer Zeit wurden diese antiken Türen nördlich der Alpen rezipiert. Ende des 8. Jahrhunderts entstanden für die Aachener Pfalz fünf massive Bronzetüren,⁵⁶ ebenso muss eine weitere Bronzetür für den karolingischen Bau von St. Denis entstanden sein, die Abt Suger im 12. Jahrhundert in seinen Neubau übernehmen und von zwei neu angefertigten Bronzetüren ergänzen ließ.⁵⁷ Für den Neubau der Kathedrale in Mainz um 1000 ließ Erzbischof Willigis ebenfalls bronzene Türflügel anfertigen, die sich die in Aachen zum Vorbild nahmen.⁵⁸ Eine weitere Bronzetür entstand um 1015 in Hildesheim; hier wurde die eiserne Fläche zum ersten Mal als Bildträger genutzt (Abb. 11),⁵⁹ was von nun an fast alle Bronzetüren charakterisierte.⁶⁰ Im 12. Jahrhundert wurde Magdeburg zu einem wichtigen Bronzezentrum, dort entstand auch die Bronzetür für Pöck, die sich heute an der

⁵² Diese stammt aus der römischen Kurie, Vlad Borrelli 1990a, S. 6. Eine weitere Tür für den Lateran wurde 1196 gegossen, die sich auch an den antiken orientierte.

⁵³ *Ibid.*, S. 7.

⁵⁴ Die beiden Türen wurden an den Kapellen des San Giovanni Battista und des San Giovanni Evangelista installiert, Mende 1983, S. 11. Nur die der erstgenannten Kapelle ist noch erhalten, die zweite Tür ist heute eine Neuanfertigung von 1195, Vlad Borrelli 1990a, S. 7.

⁵⁵ Mende 1983, S. 21; vgl. auch Norberto Gramaccini: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: *Städler-Jahrbuch* 11 (1987), S. 156, Ingo Herklotz: Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1985), S. 41f. Vlad Borrelli zufolge hielt sich im 16. Jahrhundert die Legende, die Tür sei dort von Kaiser Vespasian installiert worden, der sie aus dem Salomonischen Tempel geholt habe. Man schmolz die Tür in dieser Zeit trotzdem ein, um eine Statue des Heiligen Paulus zu fertigen, die auf der Colonna Antonina platziert wurde, Vlad Borrelli 1990a, S. 7.

⁵⁶ Mende 1983, S. 21–24. Eine weitere antike Tür stammt aus dem 1. Jh. n. Chr. „und dürfte wohl ursprünglich zur Ausstattung von St. Alban in Mainz gehört haben, einem Kloster, das Karl dem Großen ebenfalls eng verbunden war“, Gerhard Lutz: „Der dumpfe Geist erhebt sich zur Wahrheit durch das, was materiell ist“. Überlegungen zur Ikonographie der Bronze im Mittelalter, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 21. In Aachen wurde 1911 bei Grabungen vermutlich die karolingische Gußwerkstatt gefunden, Mende 1983, S. 24.

⁵⁷ Lutz 2008, S. 21. Die große Mitteltür war vergoldet, von der Südtür haben sich keinerlei Quellen erhalten, während die Nordtür die karolingische Tür gewesen sein muss, Mende 1983, S. 72f.

⁵⁸ Indirekt beweist dort eine Inschrift auch, dass Karls Bronzetüren die ersten nachantik gegossenen sind, und welchen Wert und wieviel Prestige man dieser Tatsache beimaß, vgl. dazu auch S. 40 in dieser Arbeit. In Mainz findet sich der Bezug auf Karl den Großen, da dort die Krönungskirche der deutschen Könige unter den Ottonen installiert werden sollte, Lutz 2008, S. 22f; vgl. auch Mende 1983, S. 25–33.

⁵⁹ „Für den (von nun an) wichtigsten Typus der Bronzetür, die vielfach untergliederte und reliefierte Bilderwand, besitzen wir weder aus römischer noch aus frühchristlicher Zeit einen erzgegossenen Vorgänger, wengleich es solche sicherlich gegeben hat“, Mende 1983, S. 20. Als Hinweise hierauf dient die Holztür von Santa Sabina (um 430) oder die Holztür von Sant’Ambrogio in Mailand (spätes 4. Jh.). Mende verweist zudem auf eine Scheintür aus Marmor in der Kariye Camii (Hagia Sophia) in Istanbul (6. Jh.), die ebenfalls das frühe Vorkommen plastischer Christus-Zyklen auf Türflügeln bezeugt, *ibid.*, S. 20, 29; vgl. auch Margherita Cecchelli: *Le più antiche porte cristiane. S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma*, in: *Le porte di bronzo. Dall’antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 59–69.

⁶⁰ Mende 1983, S. 34–40.

Sophienkirche in Novgorod (um 1150/60) befindet.⁶¹ Südlich der Alpen setzte der Guss von Bronzetüren erst um 1120 ein. Kurz nach der Tür in Canosa entstand die Tür des Hauptportales in Troia; das Südportal derselben Kathedrale ist inschriftlich ins Jahr 1127 datiert.⁶² Zwei antikisierende Türen entstanden unter Roger II. für die Cappella Palatina in Palermo (um 1130/40).⁶³ Die Werkstatt des Barisanus von Trani (Türen in Ravello um 1179, Trani um 1180, Monreale 1180/90) „rationalisierte“ mithilfe von Modellen die Produktion von Bronzetüren (Abb. 12).⁶⁴ Weitere Bronzetüren finden sich in Benevento (Anfang 13. Jh.) und in San Clemente in Casauria (1180er).⁶⁵ Außerhalb von Süditalien findet sich nur eine weitere mittelalterliche Bronzetür in Verona (ca. 1138), die jedoch schwer zu verorten ist. Sie scheint Verbindungen mit den Plastiken Wiligelmus' und Meister Nicolaus' zu besitzen; nichts deutet auf süditalienische Vorbilder.⁶⁶ Mittelitalien sollte dann jedoch die Region werden, in der sich die Bronzetür-Tradition – ausgehend von Bonanus von Pisa (12. Jh.) – in die Renaissance fortsetzte.⁶⁷

Die große Mehrheit der mittelalterlichen Türen bestehen nicht aus einem Vollguss, sondern aus einzelnen Motivplatten, die auf einen hölzernen Träger aufgebracht wurden. Dennoch schließt MENDE eine Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen europäischen Bronzetüren aus; bei allen Türen würde es sich eher um individuelle Schöpfungen handeln, die „untereinander kaum vergleichbar“ wären.⁶⁸

3.3.2 Die byzantinischen Bronzetüren Süditaliens

Während sich nördlich der Alpen durch Karl den Großen eine Bronzetür-Tradition etablieren konnte, blieb eine analoge Entwicklung in Süditalien zunächst aus; bis ins 12. Jahrhundert finden sich dort keine Evidenzen für die Herstellung von ehernen Türen. Dennoch existierten Bronzetüren in Süditalien schon im 11. Jahrhundert, diese wurden allerdings importiert. Die Region zählt sechs Türen – in Amalfi, Montecassino, Rom, Monte Sant'Angelo, Salerno und Atrani –,⁶⁹ die in die Jahre zwischen 1060 und 1100 datiert

⁶¹ Ibid., S. 74–83.

⁶² Die Tür des Südportals ist von Oderisius von Benevent signiert, dem auch die erste Tür zugeschrieben wird, sowie zwei weitere, die sich nicht erhalten haben (San Giovanni in Capua, San Bartolomeo in Benevent), *ibid.*, S. 48–52; vgl. auch Pina Belli d'Elia: *Le porte della cattedrale di Troia*, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 341–355.

⁶³ Das antikisierende Motiv der Türen fügt sich ein in den Rombezug, den Roger II. zur Herrschaftslegitimierung suchte, vgl. dazu auch die Porphyrsarkophage, Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, S. 91–93.

⁶⁴ Mende 1983, S. 94–101; vgl. dazu auch David A. Walsh: *The Iconography of the Bronze Doors of Barisanus of Trani*, in: *Gesta* 21,2 (1982), S. 91–106.

⁶⁵ Herbert Bloch: *Le porte bronzee di Montecassino e l'influsso della porta di Oderisio II sulle porte di San Clemente a Casauria e del Duomo di Benevento*, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 307–324.

⁶⁶ Die skulpturale Ausgestaltung der Tür in Verona wurde in engem Zusammenhang zur Fassadenplastik in Modena gesehen, Mende 1983, S. 61f.

⁶⁷ *Ibid.*, S. 110.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 14f.

⁶⁹ Zwei weitere solche Bronzetüren finden sich in San Marco in Venedig, und zwar an der Porta San Clemente (um 1080) und an der mittleren Narthextür, (Anfang 12. Jh), *ibid.*, S. 43.

werden. Sie lassen sich als Gruppe begreifen, da sie alle im gleichen modularen System aufgebaut sind und große stilistische, ikonographische und technische Ähnlichkeiten aufweisen. Neben MATTHIAES Publikation von 1971 existieren mehrere Einzelstudien zu den Türen, die aufgrund ihrer reichen Bebilderung einige Aufmerksamkeit erfuhren. Von Bedeutung ist außerdem Herbert BLOCHS historische Auseinandersetzung mit Montecassino im Mittelalter, in dessen Zuge er sich auch mit der dortigen und den weiteren süditalienischen Bronzetüren beschäftigte.⁷⁰

Alle sechs Türen weisen Inschriften auf, die die wichtigsten Quellen für ihren Entstehungskontext darstellen. So etwa liest man auf der Bronzetür von San Paolo fuori le Mura in Rom: *constructe sunt porte iste in regia(m) urbe(m) Con(stantino)p(oli)*.⁷¹ Und das Eingangsportal zum Sanktuarium von San Michele Arcangelo auf dem Monte Gargano verzeichnet ebenfalls: *hoc opus completum est in regia(m) / urbem Constantinop(o)li*.⁷² Beide Türen entstanden also nachweislich in Konstantinopel. Die Inschriften enthalten darüber hinaus Informationen über den Auftraggeber der Werke, einen gewissen Pantaleon *consule Malfigeno*,⁷³ sowie die Jahreszahlen der Herstellung, welche für Rom ins Jahr 1070 fällt und für die Tür auf dem Monte Gargano ins Jahr 1076.⁷⁴

Pantaleon ist kein Unbekannter, da er noch auf zwei weiteren Bronzetüren dieser Gruppe erwähnt wird: Er stiftete zudem die Tür der Kathedrale Sant'Andrea von Amalfi⁷⁵ und die der Abteikirche von Montecassino. Die beiden letzteren sind nicht durch Inschriften datiert, doch das *Chronicon monasterii Casinensis* liefert hierzu wichtige Hinweise. Dort wird berichtet, wie Abt Desiderius von Montecassino sich 1065 in Amalfi aufhielt, um wertvolle Stoffe für Heinrich IV. zu kaufen, dessen Besuch Gerüchten zufolge bevorstand.⁷⁶ Als er das dortige Bronzeportal sah, wünschte er für seine neue Abteikirche eine ebensolche Tür; das Exemplar in Montecassino muss demnach kurz nach 1065 entstanden sein.⁷⁷

Die älteste dieser Türen befindet sich demzufolge in Amalfi, ihr System wurde in allen anderen der sechs Türen aufgegriffen (Abb. 13). Sie besteht aus 24 dünnen Bronzeplatten,

⁷⁰ Herbert Bloch: *Monte Cassino in the Middle Ages*, Rom 1986. Neueren Datums ist ein Sammelband, den Antonio Iacobini 2009 zu dieser Werkgruppe herausbrachte, Antonio Iacobini (Hg.): *Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo*, Rom 2009, und auch Weinryb erwähnt die Türen in seinem Buch, in dem er sich sonst jedoch auf westeuropäische Bronzen beschränkt, Weinryb 2016, S. 81f.

⁷¹ Bloch 1986, S. 143. Durch den Brand 1823 wurde die Tür stark beschädigt, es haben sich jedoch mehrere frühere Zeichnungen erhalten, die die Inschriften überliefert haben.

⁷² *Ibid.*, S. 152.

⁷³ So wird er in einer weiteren Inschrift in Rom genannt, *Ibid.*, S. 142.

⁷⁴ Zur Datierung der römischen Tür siehe *ibid.*, S. 141, und zu der der Tür auf dem Monte Gargano siehe *ibid.*, S. 151.

⁷⁵ Dort liest man: „*Hoc opus fieri iussit pro redemptione anime sue Pantaleo, filius Mauri de Pantaleone de Maur(o) de Maurone comite*“, nach *ibid.*, S. 141.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Valentino Pace: *Da Amalfi a Benevento. Porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, in: *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana* 25 (2003/04), S. 41–69, v.a. S. 4f zur Rolle Pantaleons; vgl. auch Herbert Bloch: *Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Monte Cassino*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 89–102.

⁷⁷ „*Videns autem tunc portas aereas episcopii Amalfitani, cum valde placuissent oculis eius, mox mensuram portarum veteris ecclesiae Constantinopolim misit ibique illas ut sunt, fieri fecit. Nam nondum disposuerat ecclesiam renovare, et ob hanc causam portae ipsae sic breves effectae sunt, sicut hactenus permanent*“, nach der Überlieferung des Leo von Ostia, *Chron. Cas. III* 18, S. 711, 32–36, zitiert nach: Bloch 1986, S. 139.

die auf einen Holzkern aufgeschraubt sind. Vier der Platten weisen figürliche Darstellungen von Maria, Christus, dem heiligen Andreas, sowie dem heiligen Petrus auf.⁷⁸ Die Darstellungen sind in die Platten graviert und an Köpfen und Händen mit Silber tauschiert, die Linienzeichnung wurde zudem mit Ölfarben ausgefüllt.⁷⁹ Die restlichen 20 Platten tragen ein appliziertes Kreuz, das aus dem Lebensbaum erwächst. Die gesamte Tür besteht aus dünnen und kleinteiligen Metall-Elementen, die eine einfache Transportierbarkeit der Tür garantierten.⁸⁰ Die Machart der Platten erlaubte es somit, die Tür in ihren einzelnen Kompartimenten in einer Werkstatt in Konstantinopel herstellen und nach Amalfi verschicken zu lassen; erst dort wurden sie auf den Holzträger aufgebracht. In Konstantinopel selbst sind solchen Türen nicht bekannt; das modulare System der byzantinischen Türen Süditaliens scheint speziell für den Transport entwickelt worden zu sein.⁸¹ Zu den genauen Umständen dieses Objekttransfers ist wenig bekannt, doch wird immer wieder auf die engen Handelsbeziehungen Amalfis mit Byzanz verwiesen, in dessen Rahmen die Familie Pantaleons eine wichtige Rolle gespielt haben muss.⁸²

Die prestigeträchtigen Stiftungen an die wichtigsten Benediktinerkirchen Süditaliens zeugen von Pantaleons Reichtum und seiner hohen sozialen Stellung, ebenso wie von den engen Beziehungen des süditalienischen „Bürgertums“ mit der Reformkirche. Spätestens mit dem Wunsch des Abtes Desiderius, eine konstantinopolitanische Tür in seiner Abteikirche in Montecassino zu besitzen, wird die Präsenz der Türen mit reformtheologischer Bedeutung aufgeladen. In der Dedikationsinschrift San Paolo fuori le Mura, der größten Benediktinerkirche Roms, wird der damalige Abt Hildebrand, der spätere Papst Gregor VII., erwähnt;⁸³ auch hier offenbart sich eine personelle Verschränkung mit der Reformkirche. Deren künstlerische Beziehung zu Byzanz wurde vor allem im Rahmen des Neubaus der Abtei von Montecassino unter Desiderius immer wieder diskutiert und oft konstatiert, dass der Austausch – in Montecassino sind neben der Bronzetür byzantinische Maestranzen etwa

⁷⁸ Zur Ikonographie vgl. Matthiae 1971, S. 63–65.

⁷⁹ Vona 2009, S. 381.

⁸⁰ Die einzelnen Teile der Tür von Atrani wiegen zwischen 2,5 kg und 50 kg, während die gesamte Tür auf circa 500 kg kommt, Sergio Angelucci: Il rapporto tra materia, tecnica e forma nelle porte bizantine d'Italia, in: Sculture, tesoro, arazzi. Storia dell'arte marciara, hg. von Renato Polacco, Venedig 1997, S. 254.

⁸¹ Vgl. Mende 1983, S. 44. Bronzetüren gab es jedoch auch in Konstantinopel. Die Hagia Sophia besaß welche aus der Zeit Justinians und bekam um 840 eine weitere, *ibid.*, S. 21; vgl. auch Licia Vlad Borrelli: La „porta bella“ di S. Sofia a Costantinopoli. Un palinsesto, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 97–107 und Carlo Bertelli: Le porte del VI secolo in Santa Sofia a Costantinopoli, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 109–119. Raff erwähnt ein Gebäude in Konstantinopel, dass wohl nach seiner bedeutenden Bronzetür *hé Chalké* genannt wurde. Es soll im Kaiserzeremoniell eine wichtige Rolle gespielt haben und wurde vermutlich in Ravenna von Theoderich rezipiert, Raff 1994a, S. 35f.

⁸² Bereits Bertaux vermerkt, dass die Amalfitaner in Konstantinopel eine *scala*, also ein ganzes Viertel besaßen, das drei lateinische Kirchen einschloss. Die Familie Pantaleons hatte dort ein Haus, zudem gründeten sie um 1050 Krankenhäuser für Kaufleute und Pilger in Antiochia und Jerusalem, Bertaux 1968, S. 404; vgl. auch Oldfield 2014, S. 269; Armand O. Citarella: Patterns in Medieval Trade. The Commerce of Amalfi Before the Crusades, in: The Journal of Economic History 28,4 (1968), S. 531–555; Barbara M. Kreutz: Ghost Ships and Phantom Cargoes. Reconstructing early Amalfitan Trade, in: Journal of Medieval History 20 (1994), S. 347–457, hier v.a. S. 348.

⁸³ „Anno millesimo septuagesimo ab incarnatione Domini temporibus Domini Alexandri sanctissimi pape quarti et Domini Ildeprandi venerabili monachi et archidiaconi“, nach Bloch 1986, S. 143.

für die Mosaikausstattung überliefert – neben ästhetischen Beweggründen auch ideologische Hintergründe hatte.⁸⁴ Der Erneuerungsanspruch der Reformkirche war eng mit dem Konzept einer idealisierten Urkirche verbunden, welches man möglicherweise in der Verwendung antiker bzw. frühchristlicher Formensprache zu repräsentieren suchte.⁸⁵ Die Kunstsprache des byzantinischen Reiches – in Fortführung des antiken Imperiums – mag den Intentionen der Reformkirche besonders entsprochen haben.

4 Rogerius Melfie campanarum fecit has ianuas

Nach diesen byzantinischen Türen war die Tür in Canosa die erste vor Ort in Süditalien geschaffene Bronzetür. Somit stellen sich Fragen nach dem Herstellungsprozess des Objektes. War der Künstler zwar Glockengießer, wie die Inschrift verrät, so musste der Guss eines Türflügel ihn doch vor ganz andere Herausforderungen gestellt haben.

4.1 Die Restaurierung der beiden Flügel

Erkenntnisse über den Herstellungsprozess liefern vor allem die Restaurierungsergebnisse. Der ursprüngliche Grund für die Untersuchung der beiden Flügel war die Unklarheit über ihre Datierung und ihren Ursprung. Die Asymmetrie der beiden Flügel, sowie die ungewöhnliche gestalterische Struktur des linken Flügels, die mit keiner anderen europäischen Bronzetür vergleichbar ist, veranlasste die Forschung bisher zu der Annahme, dass beide Türflügel unabhängig voneinander entstanden sein mussten, und erst ein späterer Zufall sie am Bohemund-Mausoleum zusammen führte.

4.1.1 Die Datierungsdebatte

Das modulare System des rechten Türflügels in Canosa legte die Verortung dessen in eine byzantinische Tradition in Süditalien nahe, auch wenn die Canosiner Paneele aus massiven Platten bestehen, hingegen die byzantinischen Türen aus auf Holz genagelten Plättchen. So verankerte die bisherige kunsthistorische Forschung den Guss des rechten Flügels zeitlich kurz nach dem Tode Bohemunds.⁸⁶ JURLARO war jedoch der Meinung, keiner der beiden Flügel sei für das Mausoleum entstanden.⁸⁷ Vom rechten Flügel nahm er an, dass dieser – zusammen mit einem Leuchter – für das Portal der Kathedrale San Sabino in Canosa

⁸⁴ Herbert Bloch: The New Fascination with Ancient Rome, in Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, hg. von Robert L. Benson, Giles Constable und Carol Dana Lanham, Oxford 1982, S. 615–621. Vgl. dazu auch den Sammelband von Faustino Avagliano (Hg.): Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana, Montecassino 1997.

⁸⁵ Herbert L. Kessler: A Gregorian Reform Theory of Art?, in: Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII secolo), hg. von Serena Romano und Julie Enckell Julliard, Rom 2007, S. 25–37.

⁸⁶ Mende 1983, S. 45, Cadei 1990, S. 362.

⁸⁷ Jurlaro 1972, S. 444.

entstanden sei, wie die Künstlerinschrift nahe lege.⁸⁸ Diese These ist allein aufgrund der Maße des Flügels von knapp zwei Metern Höhe auf gerade einmal 60 Zentimeter Breite höchst unwahrscheinlich, vergleicht man sie mit den Dimensionen etwa der byzantinischen Bronzetüren, deren Flügel mehr als doppelt so groß sind.⁸⁹ Auch könnte sich das *Sancti Sabini* auf den *candelabrum* beziehen, wie die Übersetzungen von HarDO HILG und Albert DIETL nahelegen.

Aufgrund des massiven Gusses sei der linke Flügel nach JURLARO hingegen eine antike Spolie,⁹⁰ die im 8. oder 9. Jahrhundert von muslimischen Künstlern mit arabischer Schrift überarbeitet worden wäre;⁹¹ bei der Wiederverwendung für das Mausoleum hätte man das Herrscherlob und die Madonnenfigur hinzugefügt.⁹² Sieht man sich den Flügel aber genauer an, wird deutlich, dass die Medaillons im Guss entstanden und unmöglich später hinzugefügt werden konnten. CADEI vermerkt dies, ist aber ebenfalls der Meinung, dass das Objekt, aufgrund der arabischen Buchstaben in einem muslimischen Kontext entstand und für die Wiederverwendung am Mausoleum die inschriftliche Lobpreisung Bohemunds hinzugefügt wurde; die Marienfigur im oberen Medaillon sei angebracht worden, um die Tür zu „christianisieren“.⁹³

Auch für BERTAUX spielte der islamisierende Eindruck der Flügel eine bedeutende Rolle, wobei er diesen jedoch mit der Annahme eines süditalienischen Künstlers erklärte, der aus der Gegend um Amalfi stammen müsste. Im Zuge seiner Argumentation griff er eine ältere Debatte um die richtige Übersetzung bzw. Interpretation der Künstlerinschrift wieder auf. Diese drehte sich darum, ob „*Rogierius Melfie campanarum*“ als „Roger, der Glockengießer aus Melfi“, oder „Roger aus Melfi (= Amalfi) in Kampanien“ übersetzt werden sollte. BERTAUX selbst votierte für letztere Version, weil er die künstlerische, islamisierende Sprache und Technik nur in der Tradition Amalfis und seiner östlichen Handelsbeziehungen erklärt sah, und Melfi eine derart „transkulturelle“ Rolle absprach.⁹⁴ GUARINI identifizierte jedoch 1902 „*campanarum*“ als einen Genitiv Plural von „*campana*“. Davon ausgehend setzte sich die Übersetzung als „Glockengießer aus Melfi“ in der Forschung durch.⁹⁵

⁸⁸ Der rechte Flügel sei ihm zufolge um 1101 entstanden; die beiden mittleren Paneele habe man hinzugefügt, als man den Flügel für das Mausoleum verwendete, *ibid.*, S. 445f, 451f; Aceto 1999, S. 92, 95f.

⁸⁹ Auch Cadei merkt dies nach der Restaurierungskampagne an, Cadei: *La porta del mausoleo di Boemondo*, S. 431.

⁹⁰ Die Technik des Vollgusses war für ihn ausschlaggebend, das Objekt in die Antike zu datieren.

⁹¹ Jurlaro 1972, S. 456.

⁹² *Ibid.*, S. 458f.

⁹³ Cadei 1990, S. 363, 366. Dieser Meinung ist Cadei noch 2009, S. 437. Die Assoziierung der arabischen Schrift mit dem muslimischen Glauben verkennt, dass Christen einen nicht unerheblichen Anteil der levantinischen Bevölkerung ausmachten; Sprache ein Objekt also keineswegs religiös determiniert.

⁹⁴ Bertaux 1968, S. 409–414.

⁹⁵ Dietl 2004, S. 704, 73f; Aceto 1999, S. 87. „Caranfa 2000 verwies auf die Zeugenunterschrift eines *magister Rogierius canusine Melfiensis ecclesie canonici* in einer 1148 ausgestellten Montecassiner Urkunde“, Dietl 2004, S. 704. Ab dem 15. Jh. bezeichnete man als *campanarii* die Kleriker, die für das Läuten der Glocken zuständig wären, Sible de Blaauw: *Campanae supra urbem. Sull'uso delle campane nella Roma medievale*, in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia XLVII* (1993), S. 404.

4.1.2 Restaurierungsergebnisse

Die unterschiedlichen Theorien und Mutmaßungen über die Herkunft und den Entstehungskontext der Bronzetür des Bohemund-Mausoleums in Canosa führten schließlich dazu, dass sich die *Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Puglia* für eine Untersuchung und Restaurierung der Flügel entschloss. Vor allem erhoffte man sich Ergebnisse, die Rückschlüsse auf die Region der Herstellung der Flügel erlauben würden.⁹⁶ 1999 entfernte man die Türschwelle, um die Bronze Flügel aus ihren Angeln zu heben und beide nach Bari bringen zu können. Unter der Leitung des damaligen Soprintendente Fabrizio VONA fanden ab Februar 2000 im *Laboratorio di Restauro della Soprintendenza al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Bari e Foggia* die Untersuchungen durch die Metallrestauratoren Osvaldo CANTORE und Vito Nicola IACOBELLIS statt. Sergio ANGELUCCI fungierte bis zu seinem Tod 2004 als wissenschaftlicher Berater, ebenso Antonio CADEI.⁹⁷

Vor allem die Untersuchung der genauen Zusammensetzung der Legierungen brachte Überraschendes zutage. Im Durchschnitt enthält der rechte Flügel 71,6 % Kupfer, 10,81 % Blei und 16,18 % Zinn. Der linke Flügel setzt sich aus durchschnittlich 65,5 % Kupfer, 14,72 % Blei und 18,53 % Zinn zusammen.⁹⁸ Damit sind sich die Legierungen der beiden Flügel so ähnlich, dass davon ausgegangen werden muss, dass beide zeitgleich und in derselben Werkstatt entstanden sein mussten.⁹⁹ Die Abweichungen sind der Verunreinigung der Metalle geschuldet.

Die Ergebnisse erfordern es, die gesamte Forschung zu den Bohemund-Türen neu aufzustellen. Vor dem Hintergrund einer gleichzeitigen Entstehung der Flügel muss nach Erklärungen gesucht werden, warum sich die beiden Flügel optisch und technisch so stark voneinander unterscheiden. Die Restauratoren und Fabrizio VONA schlagen in diesem Zusammenhang eine Theorie vor, die ich hier unterstützen möchte. Hinter der Divergenz der beiden Flügel scheint sich ein Arbeitsprozess nach dem Trial-and-Error-Schema zu offenbaren.¹⁰⁰ Wie bereits in der Beschreibung der Flügel deutlich wurde, ist der linke Flügel an zwei Stellen gebrochen und teilweise nur notdürftig repariert worden. Die Brüche sind vermutlich auf die Legierung zurückzuführen: Der hohe Bleiwert macht das Material viskoser und vereinfacht den Guss komplexer Formen; er erhöht aber auch die Heterogenität der Legierung, die dadurch poröser und für Korrosion anfälliger wird.¹⁰¹ Im linken Flügel

⁹⁶ Cadei 2009, S. 430.

⁹⁷ Vona 2009, S. 398, FN 36, Cadei 2009, S. 451, FN 9. Fabrizio Vona und Vito Nicola Iacobellis (Bari) möchte ich an dieser Stelle aufs herzlichste für ihre große Unterstützung danken und für all die Zeit, die sie sich im Oktober 2016 genommen haben, um mit mir die Restaurierungsergebnisse zu diskutieren.

⁹⁸ Durchschnittswerte aus der Tabelle bei Inez van der Werf et al.: *Indagini sulle porte del santuario di S. Michele a Monte Sant'Angelo e del mausoleo di Boemondo a Canosa*. Appendice II von: Fabrizio Vona: *Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa*, in: *Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 393.

⁹⁹ Vona 2009, S. 378.

¹⁰⁰ *Ibid.*, S. 378–380.

¹⁰¹ „[L]ead does not enter into solution with the bronze but remains as separate globules distributed throughout the alloy. The junction of lead and bronze is therefore an area of weakness in the metal [...]“, P. T.

wirkte sich diese Materialeigenschaft deutlicher aus als im rechten, wo die kleineren Flächen der Paneele einer zu großen Instabilität entgegenwirkten.¹⁰²

Ohne Quellen lässt sich bisher nicht rekonstruieren, wann diese Brüche stattfanden. Da die Türen in ihrer Vergangenheit mehrmals aus den Angeln gehoben wurden, könnten die Brüche auch auf diese Belastungen zurückzuführen sein.¹⁰³ Zur Stabilisierung des linken Flügels wurden während einer Restaurierung 1914 – von der fast keine Dokumente erhalten sind – Stäbe an der Rückseite des Flügels befestigt.¹⁰⁴ Durch die Zusammensetzung der Legierung und der Kenntnis des Materialverhaltens der verschiedenen in der Legierung enthaltenen Metalle ist ersichtlich, dass die Tür beim Guss schräg inkliniert gewesen sein musste, die Gussöffnung befand sich am oberen Rand des Flügels.¹⁰⁵ Die poröse Oberfläche des Flügels (Abb. 14) und in Vertiefungen gefundene Sandpartikel waren für die Restauratoren Indizien dafür, dass die Flügel im Sandgussverfahren hergestellt wurden (vgl. hierzu Kap. 7.3.2).¹⁰⁶

4.2 Der Bronzeguss

Das Sandgussverfahren lässt sich, ebenso wie das Wachsausschmelzverfahren, unter dem technischen Überbegriff des Gusses mit der „verlorenen Form“ verorten. Für den Guss wird zunächst eine sogenannte „falsche“ Form – also ein Modell – hergestellt, deren Negativ in ein anderes Material, sei dies Ton oder Sand, übertragen wird. In dieses Negativ wird die flüssige Bronze gegossen. Um die Bronze nach dem Erkalten zu befreien, muss das Negativ zerstört werden, weshalb das Gussverfahren auch die Bezeichnung der „verlorenen Form“ trägt.¹⁰⁷ Im Mittelalter war das meist verbreitete Gussverfahren das sogenannte Wachsausschmelzverfahren, mit dem Glocken noch bis heute hergestellt werden.¹⁰⁸ Da aus der Künstlerinschrift ersichtlich wird, dass der Künstler in Canosa Glockengießer war, musste diesem das Wachsausschmelzverfahren bekannt gewesen sein.

Craddock: The Copper Alloys of the Medieval Islamic World. Inheritors of the Classical Tradition, in: World Archaeology 11,1 (1979), S. 74f. Blei setzt außerdem die Schmelztemperatur der Legierung herab, *ibid.*, S. 75.

¹⁰² Van der Werf et al. 2009, S. 389.

¹⁰³ Aus Summonte schließt Aceto, dass die Türen 1461 entfernt wurden, um eingeschmolzen zu werden, Aceto 1999, S. 100. Canosa erfuhr außerdem mehrere Erdbeben und Plünderungen, zuletzt 1803 durch französische Soldaten. Diese entfernten die Tür, vermutlich, um sie mit nach Frankreich zu nehmen oder sie einzuschmelzen, ließen sie dann aber vor der Stadt liegen, Michele Cilla: Caratteri e restauri del mausoleo di Marco Boemondo d'Altavilla, Univ.-Diss., Lavello 1993, S. 16. Für ein Exemplar der Arbeit danke ich herzlichst Don Felice Bacco (Canosa di Puglia).

¹⁰⁴ Van der Werf et al. 2009, S. 387.

¹⁰⁵ *Ibid.*, S. 389.

¹⁰⁶ Vona 2009, S. 380.

¹⁰⁷ Ernst Brunhuber: Gießverfahren, Sandguss-Handformverfahren, in: Giesserei Lexikon, hg. von dems., Berlin 1994, S. 475. Die „verlorene Form“ bezieht sich auf die Gussform bzw. Ummantelung, während die „falsche Form“ das Modell meint, was etwas irreführend ist.

¹⁰⁸ Mende 1983, S. 11.

4.2.1 Der Glockenguss im 12. Jahrhundert

Wie der Glockenguss im Mittelalter vonstatten ging, ist noch heute dank einem aus dem frühen 12. Jahrhundert stammenden und unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter verfassten technischen Handbuch, der *Schedula diversarum artium*, sehr detailliert und lebendig zu vergegenwärtigen.¹⁰⁹ Die *Schedula* ist die älteste Quelle für vielerlei künstlerische Techniken, darunter auch dem Glockenguss, und daher von großer Bedeutung für das Verständnis des mittelalterlichen Kunsthandwerkes.¹¹⁰ In monastischem Umfeld entstanden, gibt sie auch Hinweise auf die Wahrnehmung von Kunst in sakralem Umfeld.

Im 85. Kapitel des Dritten Buches beschreibt Theophilus das Verfahren „de campanis fundendis“. Zunächst soll ein Holzskelett für die Glockenform aus Ton gebaut werden.¹¹¹ Nach dem Auflegen und Erhärten der Tonglocke wird auf diese eine Talgschicht gelegt, in die eine dekorative Gestaltung der Glocke, „florum sive litterarum“, gearbeitet werden kann. Darauf folgt eine weitere Tonschicht. Ist auch diese getrocknet, wird das innere Holzgestell entfernt. Eine tiefe Grube soll nun für die Glocke gegraben werden, „profundam secundum altitudinem eius in latitudine“.¹¹² Achten solle man darauf, darin Platz für ein Feuer unterhalb der Glocke zu lassen. Theophilus beschreibt sogar, wie die Glockenform in die Grube gelassen werden kann, ohne dass sie Gefahr läuft zu zerbrechen. Steht die Glocke über der Feuerstelle, werden in den Ton Löcher gebohrt, sodass der Talg beim Erhitzen herausfließen kann. Dieser wird in einer Schüssel aufgefangen und kann so wiederverwendet werden. Nachdem die Löcher wieder verschlossen wurden, soll mehr Holz unter die Glockenform gelegt werden, sodass „per totam diem sequentemque noctem ignis non deficiat“.¹¹³ Anschließend beschreibt Theophilus, wie ein Ofen gebaut werden kann, der so heiß wird, dass dort auch Bronze geschmolzen werden kann. „Quo facto, ponderabis omne aeramentum quod habes, ita ut quatuor partes sint cupriet quinta stagni“. Das Verhältnis von einem Teil Zinn zu vier Teilen Kupfer wird bis heute für den Glockenguss verwendet, da es den vollsten Klang erzeugt.¹¹⁴ Theophilus beschreibt darüber hinaus, wie schnell der Gießer

¹⁰⁹ Die hohe Praxisnähe des Textes lässt vermuten, dass der bzw. die Verfasser selbst Künstler waren. Vermutlich ist das Werk nicht nur von einem kundigen Mönch verfasst worden, sondern als Kompilationswerk anzusehen, vgl. dazu etwa Stefanos Kroustallis: *Theophilus Matters. The Thorny Question of the Schedula diversarum artium Authorship*, in: *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die Schedula diversarum artium*, hg. von Andreas Speer, Berlin 2014, S. 2–71. Ungewiss ist, für wen bzw. in welchem Kontext das Werk entstand, Bruno Reudenbach: „Ornatus materialis domus Dei“. Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 1f.

¹¹⁰ Punktuelle Überlieferungen zu technischen Fragen des Bronzeguss finden sich in der *Mappae clavicula* aus dem frühen 9. Jh., bei Photius von Konstantinopel (vor 858), bei Adémar de Chabannes im *Liber manualis* (1023–25) oder bei Hugo von St.-Victor im *Didascalicon* (um 1127), vgl. dazu Jochem Wolters: *Schriftquellen zum Wachsausmelzverfahren*, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 42–64.

¹¹¹ Erhard Brepohl: *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift „De diversis artibus“*, Köln 2014, S. 454.

¹¹² *Ibid.*, S. 455.

¹¹³ *Ibid.*, S. 456.

¹¹⁴ *Ibid.*, S. 473.

und seine Helfer agieren müssen, sobald eine grüne Flamme das Schmelzen des Kupfers anzeigt. Lebendig lässt er den Leser auch nach Jahrhunderten an dieser schwierigen und Feingefühl erfordernden Arbeit teilnehmen. „Hoc opus in hoc loco non quaerit pigros operarios, sed agiles atque studiosos, ne cuiusquam incuria vel forma frangatur vel quis alium impediatur aut laedat sive ad iracundiam provocet, quod omnino cavendum est“.¹¹⁵ Sobald das Kupfer flüssig ist, soll das Zinn hinzugefügt und vorsichtig verrührt werden, was „viris strenuis et in hac arte peritis“ erfordern.¹¹⁶ Während die geschmolzene Bronze in die Gussöffnung der vergrabenen Tonglocke eingegossen wird, solle der Werkstattleiter nahe der Gußöffnung auf dem Boden liegen und aufmerksam auf die Geräusche achten, die aus der Tonglocke zu ihm heraufdringen.¹¹⁷ Vergegenwärtigt man sich, dass flüssige Bronze eine Temperatur von über 1000°C besitzt, wird nachvollziehbar, warum Theophilus die Notwendigkeit geschickter Arbeiter betont. Die flüssige Bronze kann entweder in Pfannen herbeigetragen werden, was Theophilus als sehr mühsam beschreibt,¹¹⁸ oder die Bronze wird in einem großen Becken erhitzt und dann über einen ebenfalls beheizbaren und mit Ton ausgekleideten Kanal zur Gussöffnung geführt. Ist die Tonform mit Bronze ausgefüllt, muss sie zunächst abkühlen, bevor sie aus der Tonform geschält und poliert werden kann.¹¹⁹

4.2.2 Der Herstellungsvorgang der Tür in Canosa

Dem Glockengießer Roger von Melfi war die Gusstechnik, wie von Theophilus beschrieben, mit Sicherheit bekannt. Mit dem Sandgussverfahren entschied er sich zwar für eine Abwandlung des Wachsausschmelzverfahrens für die beiden Flügel in Canosa, dennoch lassen sich in der Rekonstruktion des Herstellungsprozesses einige Elemente aus dem Glockenguss wiederfinden.

Womöglich hängt die Wahl des Produktionsverfahrens mit den für einen Glockengießer ungewöhnlichen Maßen eines Türflügels zusammen. Der linke Flügel in Canosa ist allein durch seine Maße von zwei Metern Länge und einer Dicke von nur etwa vier Zentimetern äußerst fragil.¹²⁰ Vor allem durch die Länge des Objektes muss sich der Guss als schwierig

¹¹⁵ „Diese Arbeit an dieser Stelle duldet keine trägen Arbeiter, sondern flinke und fleißige, damit nicht durch die Nachlässigkeit irgendeines (Mannes) die Form zerbrochen wird oder jemand den anderen behindert, verletzt oder zum Jähzorn reizt, was unter allen Umständen vermieden werden muß“, *ibid.*, S. 457f.

¹¹⁶ „Das höher schmelzende Kupfer wird zuerst erschmolzen, so daß das niedriger schmelzende Zinn sogleich von der Schmelze aufgenommen und legiert werden kann, ohne daß unnötige Verluste entstehen.“, *ibid.*, S. 473.

¹¹⁷ „Währenddessen liege neben der Öffnung der Form und kontrolliere sorgfältig mit dem Gehör, wie es innen weitergeht. Und wenn du gleichsam ein schwaches Donnergeräusch hörst, sag ihnen, daß sie etwas anhalten und dann wieder eingießen, und so wird durch gelegentliches Anhalten und wiederum Eingießen erreicht, daß die Bronze sich gleichmäßig setzt, bis jene Pfanne geleert ist“, *ibid.*, S. 458.

¹¹⁸ *Ibid.*, S. 458.

¹¹⁹ *Ibid.*, S. 460. „Bei der abschließenden Nachbehandlung auf dem Drehgestell wird die Glockenoberfläche nur glattgeschliffen, um die Reste des Einbettmaterials und wohl auch gröbere Unebenheiten zu entfernen. Die Oberfläche wird aber nicht mit dem Drehmeißel abgedreht, sondern die Gußtextur bleibt prinzipiell erhalten, was mit der Klangqualität zusammenhängt“, *ibid.*, S. 474.

¹²⁰ Vona 2009, S. 379.

erwiesen haben. Noch Jahrhunderte später erkannten die Restauratoren Materialschäden am Flügel:

L'attenta osservazione della superficie ha permesso di verificare la presenza di numerosi difetti di fusione; soprattutto sull'anta sinistra, bolle, cricche ed imperfezioni sono ampiamente diffuse e diventano più frequenti nella parte inferiore, evidentemente più lontana dalla bocca di colata della lega.¹²¹

Zwar ist unklar, von wann die beiden Brüche des linken Flügels stammen, der Gießer musste jedoch durch seine Materialkenntnis die Porosität der Legierung bemerkt haben. Daraufhin muss er sich entschieden haben, den zweiten Flügel – der wohl ursprünglich analog zum linken geplant war – auf eine andere Art und Weise herzustellen. Als logische Konsequenz verkleinerte man die Flächen und orientierte sich dabei möglicherweise zudem an den vor Ort bereits existierenden byzantinischen Bronzetüren. Im Falle Canosas ist es keineswegs unwahrscheinlich, dass der Gießer und seine Werkstatt die Tür des St. Michael-Sanktuariums in Monte Sant'Angelo kannten; das Heiligtum auf dem Gargano ist seit dem 6. Jahrhundert das Ziel vieler Pilger und erlebte unter den Normannen ab dem 11. Jahrhundert einen starken Aufschwung.¹²² Möglich ist sogar, dass Roger von Melfi als wandernder Meister andere Exemplare der byzantinischen Türen in Süditalien gekannt hat.¹²³

Die vier Platten des rechten Flügels sind ebenfalls im Sandgussverfahren hergestellt, „utilizzando la doppia cassa“, was sich aus der Ornamentierung der Rückseite schließen lässt.¹²⁴ Durch die kleineren Formate konnte man die Platten sogar dünner fertigen, der rechte Flügel wiegt mit 168,5 kg nur etwa halb so viel wie der linke (317 kg), war deshalb stabiler und verbog sich nicht so stark in seinen Angeln.¹²⁵ Da die Platten massiv gegossen wurden, konnten sie nicht auf einen Holzkern aufgenagelt werden. So entwickelte Roger von Melfi und seine Werkstatt ein elaboriertes System, bei dem mithilfe von Stäben auf der Rückseite und Verzahnungen die einzelnen Platten fest ineinander gesteckt werden konnten. Mit dem Wechsel der Gesamtkonzeption muss eine gewisse Zeitspanne einhergegangen sein.¹²⁶ Unklar ist, ob die unterschiedlich gestalteten Medaillons für den rechten Flügel von Anfang an so angelegt waren, oder erst im Zuge der Neukonzeption entworfen wurden. Allein der Entwurf des komplizierten Musters sowie die Übersetzung in ein Modell aus Holz oder Ton musste einige Zeit in Anspruch genommen haben. Interessant wäre im Falle der Konzeptänderung zudem die Frage nach dem Grad der Autonomie des Künstlers. Musste er

¹²¹ Iacobellis und Cantore 2009, S. 383.

¹²² Oldfield 2014, S. 201.

¹²³ Zur Künstlermobilität im Mittelalter vgl. Dietl 2004, S. 147–156.

¹²⁴ Iacobellis und Cantore 2009, S. 383.

¹²⁵ Cadei 2009, S. 436.

¹²⁶ Ein Hinweis auf den zeitlichen Umfang der Herstellung von Bronzetüren findet sich in Pisa: Bonanus von Pisas Inschrift auf der verlorenen Bronzetür lautet: „Anno MCLXXX ego Bonannus Pisanus mea arte / hanc portam uno anno perfecit“ („Im Jahr 1180 habe ich, Bonanus von Pisa durch meine Kunst dieses Portal im Zeitraum eines einzigen Jahres zu Ende geführt“). Die Inschrift deutet darauf, dass man auf diese kurze Zeitspanne recht stolz war, Dietl 2004, S. 139. Die Tür in Canosa ist zwar um einiges kleiner, dennoch gibt die Inschrift in Pisa auch ein Verständnis für die Herstellungszeit in Canosa.

zunächst Rücksprache mit dem Auftraggeber halten? War es die Idee der Werkstatt, die byzantinischen Türen als technisch besser realisierbares Vorbild zu wählen? Offensichtlich wurde in Canosa die Praktikabilität der Ausführung höher gewertet als die Wünsche des Auftraggebers.¹²⁷ Die Möglichkeit, nun Raum für figürliche Darstellungen zu haben, begünstigte die Akzeptanz einer Konzeptänderung vermutlich zudem.¹²⁸ Die Figuren wurden in die erkaltete Bronze graviert, ebenso wie die Inschriften. Da die Kaltbearbeitung von Bronze sehr mühsam ist, erkennt man an einigen Stellen den gebrochenen Linien-Duktus des Hammers, mithilfe dessen die Linien gemeißelt wurden. Um Köpfe, Hände und Füße der Figuren zu tauschieren, wurden diese Flächen zunächst ausgehoben, bevor das Silber dort eingehämmert wurde (Abb. 15).¹²⁹ Mindestens eine der beiden plastischen Figuren, die des rechten Flügels, muss in die Zeit der Herstellung des Flügels fallen, ebenso wurde der kleine Türzieher auf demselben Flügel vollplastisch gegossen.¹³⁰

Ein Merkmal beider Flügel verweist besonders auf den Künstler als Glockengießer: die Art der Anbringung der die Flügel rahmenden Ornamentik. Diese ist nicht symmetrisch und nimmt auf die Umbrüche des Rechtecks keine Rücksicht. Jede Linie wird als Gerade fort- und aus der Form des Objekts herausgeführt. Die orthogonal dazu stehende Linie kommt unter der anderen hervor; eine Verbindung – wie dies das Konzept eines Rahmens eigentlich definiert – gehen sie jedoch nicht ein (Abb. 16). Die Restauratoren gehen daher davon aus, dass für die Randornamentik Bänder aus Wachs verwendet wurden, die auf das Modell der falschen Form angebracht wurden, wie es beim Glockenguss der Fall ist.¹³¹ Dabei wurde ein Wachsband über das andere gelegt, ohne dass man besonders gestaltete Eckstücke herstellte. Eine ähnliche Technik fand bei den Medaillons Verwendung. Die kreisförmigen Wachsscheiben mussten mithilfe eines Zirkels auf der falschen Form des jeweiligen Flügels positioniert worden sein; im Bronzeobjekt hat sich dessen Schlag als unmittelbare Spur der gestaltenden Künstlerhand erhalten (Abb. 17).¹³²

¹²⁷ Die Auftraggeberschaft der Tür, wie auch die des Mausoleums, ist ungewiss. In der Forschung findet sich schon sehr früh der Hinweis, Alberada, die Mutter des Verstorbenen, sei diese Rolle zugekommen, vgl. Huillard-Bréholles 1844, S. 20. Quellen hierfür scheint es jedoch keine zu geben. Möglicherweise hängt diese Interpretation mit dem Epitaph der Alberada in Venosa zusammen, vgl. Kap. 7.1.2 in dieser Arbeit.

¹²⁸ Aufgrund der scheinbar hingenommenen Asymmetrie der beiden Flügel scheint die Frage dennoch berechtigt, ob nicht doch eine spätere Neukonzeption einer der beiden Flügel infrage kommen könnte. Aufgrund der sehr ähnlichen Metallzusammensetzung konnte die zeitliche Simultanität der beiden *Legierungen* bewiesen werden. Ist es dabei nicht möglich, dass einer der beiden – noch analog zueinander gestalteten Flügel – später eingeschmolzen und neu geschaffen wurde? Aufgrund des komplexen Herstellungsprozesses und der hohen Wertigkeit der Bronze, die im Laufe der Arbeit noch Erwähnung finden wird, würde ich diese Theorie ablehnen. Die Asymmetrie ist als das Ergebnis des Herstellungsprozesses erklärbar, spätere Zeiten würden bei einer Neukonzeption auf eine Symmetrie Wert legen.

¹²⁹ Vona 2009, S. 376.

¹³⁰ Im Museo dei Vescovi in Canosa wird ein weiterer Löwentürzieher aufbewahrt, der dem auf dem rechten Flügel recht ähnlich sieht. Beide werden in das 12. Jahrhundert datiert und befanden sich möglicherweise ursprünglich an den Holztüren der Kathedrale. Die Legierung unterscheidet sich von der der Flügel, vgl. van der Werf et al. 2009, S. 388.

¹³¹ Vona 2009, S. 378. Die Herstellung gleich dicker Wachsplatten wird auch von Theophilus erklärt, Kap. 61, 3. Buch, Theophilus 2014, S. 382. Jedoch nutzt Theophilus solche Bänder nicht für die Dekoration von Glocken, vgl. *ibid.*, S. 471.

¹³² Vona, Iacobellis und Cantore weisen zudem auf den seriellen Charakter dieser Medaillons hin, welcher wohl unter Zuhilfenahme von Modellen erreicht wurde, Vona 2009, S. 380; Iacobellis und Cantore 2009, S. 383.

4.3 Die Bronzwerkstatt und der Bronze gießer

An den Bronze flügeln in Canosa lassen sich eine Vielzahl an Techniken ablesen, die die Werkstatt des Roger von Melfi beherrscht haben musste. Es wurden Elemente aus dem Sandguss- mit dem Wachs ausschmelzverfahren kombiniert und die Tauschierungen lassen vermuten, dass in der Werkstatt auch ein Goldschmied arbeitete.¹³³ Darüber hinaus deutet die Künstlerinschrift darauf, dass die Werkstatt zudem im Stande war, Glocken und Leuchter anzufertigen. Wie genau die Arbeitsteilung in einer Gießerei des 12. Jahrhunderts aussah, ist in vielerlei Punkten jedoch noch ungewiss.

4.3.1 Die Gießereiwerkstatt

Aus einigen Quellen lassen sich aber Rückschlüsse auf Arbeitsprozesse in der Werkstatt ziehen. Erstaunlicherweise finden sich viele dieser Quellen in den Objekten selbst in Form von Künstlerinschriften. Mittelalterliche Künstlerinschriften sind nichts Ungewöhnliches¹³⁴ und auch in Süditalien verbreitet. In Canosa sind etwa die Kanzel der Kathedrale und die Bischofskathedra aus dem 11. Jahrhundert vom Künstler *Acceptus signiert*.¹³⁵ MENDE hält fest, dass Bronzewerke, und vor allem Türen, im Mittelalter überdurchschnittlich oft Künstlerinschriften tragen. Dies mag daran liegen, dass die Werke immer sehr kostbar waren und der Bronze guss äußerst komplex und herausfordernd, wovon Theophilus' Beschreibung ein lebendiges Bild liefert. Eventuell lässt sich in den Inschriften auch Künstlerstolz und gesellschaftliches Prestige herauslesen.¹³⁶

In einigen Künstlerinschriften wird klar zwischen zwei Berufsgruppen in der Werkstatt unterschieden: dem Gießerei und dem Wachsmodelleur. Die älteste derartige Inschrift findet sich WOLTERS zufolge auf der Statuenbasis der Athena Lindia: „Ariston von Chios hat es geschaffen, Agathon aus Ephesos in Bronze gegossen“. ¹³⁷ Eine Inschrift am Grabmal des Augsburger Bischofs Wolfhard von Roth (gest. 1302) lautet: „Otto hat mich gemacht in Wachs und Konrad durch Erz“. ¹³⁸ Auch auf der konstantinopolitanischen Bronze tür von San Paolo fuori le Mura von 1071 fanden sich zwei Inschriften, die zudem die Devotion der Künstler verdeutlichten. ¹³⁹ Der Entwerfer verewigte sich mit den Worten „Oh Sankt Peter und Paul, kommt zu Hilfe eurem Diener Theodoros, der diese eure Türen entwarf“, ¹⁴⁰

¹³³ Mende nimmt dies etwa für die Werkstatt des Barisanus von Trani an, Mende 1983, S. 16.

¹³⁴ Albert Dietl: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 177; vgl. dazu auch Dietl 2004, S. 34–37.

¹³⁵ Zur Kanzel: Dietl 2004, S. 701–703; Pina Belli d'Elia: Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo, Ausst.-Kat. Bari, Bari 1975, S. 80–86, Kat.-Nr. 105. Zum Bischofsthron: Dietl 2004, S. 706–708; Belli d'Elia 1975, S. 86–91, Kat.-Nr. 106.

¹³⁶ Zum Verhältnis von Künstlerinschrift und Künstlerstolz: Dietl 2004, S. 43.

¹³⁷ Wolters 2008, S. 58.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Beide Inschriften gingen im Feuer 1823 verloren, Bloch 1986, S. 145.

¹⁴⁰ „ΑΓΙΕ / ΠΙΕΤΡΕ / ΚΕ ΠΑΥ/ΛΕ ΒΟΗ/ΘΕΙΤΕ / ΤΟΝ ΔΟΥ/ΛΟΝ / CAC / ΘΕΟΔΩ/PON ΤΟΝ ΓΡΑΜ/CONΤΑ / ΤΑC ΠΥΛΑC CAC“, Übers. nach *ibid.*, S. 146.

während der Gießer dem Betrachter der Türen folgendes mitgab: „Dieses Werk wurde geschaffen von Staurakios, dem Metallgießer; du, der du dies liest, bete auch für mich“.¹⁴¹ Auch hier wurde also zwischen dem Gießer und dem Ideator des Werkes unterschieden. Auf der Bronzetür, die sich heute in Nowgorod befindet, die aber aus einer Magdeburger Werkstatt stammt, ist der Bronzegießer Riquin neben seinem Mitarbeiter Waismuth als Relieffigur dargestellt (Abb. 18a und b). Beide tragen Attribute des Gießers: Der durch reichere Kleidung gekennzeichnete Meister trägt eine Zange und eine Waage – zum Abmessen der Metalle für die Legierung –, der Gehilfe Waismuth hält ebenfalls eine Zange „zum Tragen eines Tiegels für flüssiges Erz“.¹⁴² Die Waage definiert somit den Verantwortlichen der Legierung und damit des Gelingens des Gusses. „Nach allem, was wir vom Gußhandwerk des Mittelalters wissen, galt der Ausführung des Gusses die höchste Anerkennung, war also der Gießer und nicht der Modelleur die wichtigste Meisterpersönlichkeit. Ihn wird man auch in allen Signaturen vermuten dürfen“.¹⁴³ Dies wird auch in der Beschreibung des Glockengusses bei Theophilus fassbar. Hier leitet der Gießer durch seine Erfahrung den Prozess und gibt die Werkschritte an. Nichtsdestotrotz finden sich aber auch Darstellungen des Gießers als Bildhauer und somit Ideator der Form, wie etwa in Verona (Abb. 19).¹⁴⁴

In Canosa definiert sich der Meister Roger von Melfi als *campanarum*, eine Bezeichnung, die „vom Endprodukt der Tätigkeit“ motiviert ist.¹⁴⁵ Nach Theophilus muss Roger somit den Guss der beiden Flügel überwacht und koordiniert haben; die gestaltende Arbeit, also die Anfertigung der Ton- bzw. Holzmodel, führte er jedoch vermutlich nicht aus.

4.3.2 Künstler- und Materialverständnis

Aus Künstlerinschriften und -darstellungen lassen sich neben Rückschlüssen über die Werkstatt auch Erkenntnisse über das Künstlerselbstverständnis und dessen Materialverständnis ziehen.¹⁴⁶ DIETL interpretiert das Selbstbildnis eines Bildhauers an der

¹⁴¹ „Ἐχαμωθ(η) χειρι εμου Σταυ/ραχιω του χυτου // Ο/αναγινωσχω/τες (sic) ευχεσθε και υπερ εμου“, Übers. nach *ibid.*, S. 146. Dass sich der Künstler dem Patron der Kirche empfiehlt ist nicht selten. Auf den süditalienischen Bronzetüren in Trani und Monreale ist der Gießer Barisanus von Trani dargestellt; in Trani zu Füßen des Heiligen Nikolaus Pelegrinus, des Stadtheiligen und Patrons der Kathedrale, und in Monreale zu Füßen des Heiligen Nikolaus von Bari. Der Gießer versichert sich hier also höchsten Schutz, und offenbart in Sizilien zudem seine apulische Identität.

¹⁴² Es gibt noch eine dritte Künstlerdarstellung, aber diese wurde vermutlich erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt, als die Tür in Novgorod installiert wurde, Mende 1983, S. 76.

¹⁴³ *Ibid.*, S. 14.

¹⁴⁴ Vielleicht sollte in Verona auch die besondere Plastizität der Tür betont werden.

¹⁴⁵ Dietl 2004, S. 50.

¹⁴⁶ Material meint in dieser Arbeit – in Anlehnung an Raff – den konkreten, physischen Werkstoff, nicht ideelle Vorstellungen, Raff, 1994a, S. 13. Wagner engt den Begriff weiter ein, indem sie ihn verwendet für „diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind“, Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 12. Dabei soll jedoch nicht abhanden kommen, dass auch das Endprodukt dieser Weiterverarbeitung, das (Kunst-)Werk, weiterhin durch seine Materialien konstituiert wird. Auch in diesen „thematisiert (das Material, Anm. d. A.) stets seine Bearbeitung“, Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. VII. Materialität hingegen beinhaltet in meinem Verständnis eben diese Bearbeitung, also damit technische Vorgänge und den Herstellungsprozess, ebenso wie semantische und ästhetische Aspekte. Auch

Porta dei Principi in Modena (vor 1106) als das „Ergebnis eines Schöpfungsaktes, sich nach seinem Bild im Abbild nachzuerschaffen“.¹⁴⁷ Der Metallguss konnte als Schöpfungsakt *par excellence* verstanden werden – ein Topos, der von der Antike bis in die Neuzeit zu verfolgen ist. Benvenuto Cellini etwa koppelt in seiner Vita die eigene Erkrankung in dramatischer Weise an den Guss des Perseus und spricht damit dem von ihm erschaffenen Objekt eine besondere Lebendigkeit zu.¹⁴⁸ Auf die schöpferische Kraft des Metallgusses griff schon Horaz zurück, der „[d]ie Mühe des Dichtens [...] mit den Begriffen *feilen* und *polieren*“ beschrieb.¹⁴⁹

WOLTERS zufolge lebte im Mittelalter die „antike Praxis herstellungsbezogener Inschriften von Gussarbeiten, den Materialwechsel Wachs-Bronze als Metamorphose begreifend, wieder auf“.¹⁵⁰ Die Änderung des Aggregatzustandes des Erzes von fest zu flüssig zu fest und die Verwendung bzw. das Ineinanderübergehen verschiedenster Materialien – Wachs,¹⁵¹ Sand und Ton bzw. Holz für die Form, sowie Kupfer und weiterer Metalle für die Legierung – scheint grundlegend für den Werkprozess und das Verständnis des Materials Bronze gewesen zu sein. Die Wandelbarkeit und Wiederverwertbarkeit des Materials durch das (Ein-)Schmelzen war im Mittelalter ein ständiger Topos und wurde sowohl von Künstlern als auch von Theologen rezipiert. Eine Inschrift auf der Bronzetür des Trierer Doms rekapituliert neben den beiden Meistern Nikolaus und Johannes von Bincio den Herstellungsprozess des Objektes selbst: „Quod fore cera dedit tulit ignis et es tibi regdit“.¹⁵² Den Löwenkopf-Türziehern von St. Julien in Brioude (Auvergne) ist eingeschrieben: „Orior examinis vita(m) dat sp(iritus) oris“ (Abb. 20).¹⁵³ Hier wird das für den Guss der Bronze nötige Element der Luft evoziert, das der Gießer dem Ofen zuführen muss, um die Metalle zum Schmelzen zu bringen.¹⁵⁴ Der Gießer haucht den Türziehern durch den

eine räumliche Verankerung des Objektes, eine konkrete Greifbarkeit des Materials, ist meiner Meinung nach bedeutender Bestandteil der Materialität eines Objektes.

Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S.

¹⁴⁷ Dietl 1994, S. 175f; dazu ausführlicher Dietl 2004, S. 45–47.

¹⁴⁸ Vgl. Michael Cole: *Cellini's Blood*, in: *The Art Bulletin* 81,2 (1999), S. 215–235. Bredekamp möchte diese Lebendigkeit auch in der mittelalterlichen Rezeption der Aachener Bronzen fassen, Horst Bredekamp: *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*, Berlin 2014, S. 83f.

¹⁴⁹ Klaus Niehr: *Horaz in Hildesheim. Zum Problem einer mittelalterlichen Kunsttheorie*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52,1 (1989), S. 19. Die Gegenüberstellungen von Dichter und Bildhauer intensivierten sich im 12. Jh., Dietl 2004, S. 47.

¹⁵⁰ Wolters 2008, S. 59.

¹⁵¹ Überlegungen zur Stofflichkeit von Wachs, auch im Verhältnis zur geistigen Leistung (Ideator) und der „außergewöhnlichen Schichtung von Materialeigenschaften“ (S. 10) von Wachs bei Georges Didj-Hubermann: *Die Ordnung des Materials*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Kemp et al., Berlin 1999, S. 1–29.

¹⁵² „Was werden soll, hat das Wachs gegeben, hat das Feuer genommen und das Erz dir zurückgegeben“, Wolters 2008, S. 58; vgl. auch Mende 1983, S. 12.

¹⁵³ „Ich wurde ohne Leben geboren, der Atem deines Mundes gibt mir Leben“, Übers. d. A. nach Weinryb 2016, S. 52.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu die Ofenkonstruktionen bei Theophilus: Zum Gießen von Messing reichten Löcher im Ofen aus, die den Wind einfingen, Theophilus 2014, S. 393, während für das Schmelzen von Bronze Blasebälge vonnöten waren, die eine höhere Temperatur des Feuers erreichten, *ibid.*, S. 456f.

Schöpfungsprozess zudem Form und Leben ein, ähnlich wie der Physiologus dem Atem des Löwen lebensspendende Kraft beimisst.¹⁵⁵

In beiden Inschriften offenbart sich eine kosmologische Komponente, die dem Material Bronze durch seinen Herstellungsprozess eingeschrieben und die auch theologisch rezipiert wurde.¹⁵⁶ Dem Traktat *Gemma animae* des Honorius Augustodunensis zufolge komme ins Himmelreich nur, wer frei von Sünde sei, so „wie das Metall im Feuer von der Schlacke der Sünde gereinigt wurde“. Ähnlich bringt Rupert von Deutz das Erhitzen und Schmelzen von Metallen, also das Gießen in flüssiger Form, mit Leid und Läuterung in Beziehung.¹⁵⁷ Derartige theologische Interpretationen wurden wieder auf liturgische Objekte rückgekoppelt; Taufbecken als Orte der Reinwaschung von den Sünden erfuhren dabei besondere Aufmerksamkeit.¹⁵⁸ Rupert von Deutz hält etwa über ein Reinigungs- oder Taufbecken fest: „Es ist ein Meer, und zwar, wie es heißt, ein gegossenes. Gegossen aber, sage ich, weil in der Tat Christus, nachdem er durch das Feuer der großen Liebe entflammt und flüssig geworden ist, uns jene Gnade ausgoss“.¹⁵⁹

Überschneidungen von Theologie und Gießpraxis bzw. ein Wissensaustausch beider Bereiche mögen sich im monastischem Umfeld etabliert haben. Aufgrund des liturgischen Bedarfs an Kelchen, Becken, Leuchtern und Glocken waren Bronzegießer Klöstern angeschlossen. Daher muss ihnen der Schöpferaspekt ihrer Arbeit bewusst gewesen sein; oftmals verfügten sie sogar selbst über eine sehr hohe Bildung.¹⁶⁰

Der Künstlerinschrift auf der Tür in Canosa zufolge war Roger von Melfi fähig, neben der Tür auch Glocken und Leuchter herzustellen. Dieser Objektkontext verankert ihn in monastischem Umfeld. Auch die Verwendung von Wachsbändern und -medaillons verweist auf eine Klosterwerkstatt: Wachs war äußerst teuer und wertvoll und wurde daher nur für

¹⁵⁵ Physiologus, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2001, I („Vom Löwen“), S. 4–7.

¹⁵⁶ Pamela H. Smith: The Matter of Ideas in the Working of Metals in Early Modern Europa, in: The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750, hg. von Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith, Manchester 2014, S. 44f.

¹⁵⁷ Thomas Raff: *Materia superat opus*. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 24; vgl. auch Raff 1994a, S. 61.

¹⁵⁸ Zu der besonderen Verbindung von Wasser und Bronze (etwa bei Taufbecken und Brunnen), siehe Weinryb 2016, S. 41–43; Bredekamp 2014, S. 67f.

¹⁵⁹ Nach Joanna Olchawa: *Material follows form follows function*. Mittelalterliche Handwaschgefäße und ihr Material Bronze, in: *Formlos formbar*. Bronze als künstlerisches Material, hg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 31.

¹⁶⁰ Theo Jülich: Godefroy von Huy, der Goldschmied „G“ und vergleichbare Fälle. Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 193. Dietl relativiert dies etwas, seiner Meinung nach mussten Bildhauer nicht unbedingt gut schreiben und lesen können. Er unterscheidet bei Inschriften auf Objekten zwischen einem „Textautor“ und einem „Ausführungsautor“, Dietl 1994, S. 182. Dandridge verweist in monastischem Umfeld auf technische Ähnlichkeiten zwischen Aquamanilen und Leuchtern, was auf selbe Werkstätten hinweist, Pete Dandridge: *Gegossene Phantasien*. Mittelalterliche Aquamanilien und ihre Herstellung, *Bild und Bestie*. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 97.

Kerzen im liturgischen Gebrauch verwendet.¹⁶¹ Dass sich Roger dezidiert als *campanarum* definiert, mag darauf deuten, dass vor allem der Guss von Glocken hohes Prestige einbrachte bzw. Glocken als wichtigste Erzeugnisse seiner Werkstatt galten.¹⁶²

Für den Guss der Tür wurde die Werkstatt aus Melfi¹⁶³ wohl zeitweilig nach Canosa verlegt, da der Transport der Objekte über Land viel zu aufwendig gewesen wäre. Eine Grabung in Canosa 1997 in der Nähe des frühchristlichen Baptisteriums und der Kirche San Leucio förderte Hinweise auf eine dort gelegene Glockengießerei aus dem 12. oder 13. Jahrhundert zutage.¹⁶⁴ Fragmente einer Glocke wiesen Teile einer Inschrift auf, die stilistisch mit der Inschrift auf dem linken Türflügel verglichen wurde.¹⁶⁵ Möglicherweise entdeckte man hier tatsächlich die Werkstatt Rogers, doch die zu wenig verlässlichen Befunde schließen eine sichere Identifizierung aus.

5 Eine eherne Tradition

Objekte aus Bronze waren nur mit großem technischen und finanziellen Aufwand herzustellen, was ihre Kommission auf einen kleinen Kreis von Auftraggebern beschränkte, vornehmlich in herrschaftlichem oder kirchlichem Umfeld. So schmückten auch Bronzetüren im europäischen Mittelalter fast ausschließlich bedeutende Kathedralbauten. In der Wahl des Materials konnte sich Reichtum, Macht und Prestige offenbaren. Möglicherweise liefert dies auch einen Erklärungsansatz für die Asymmetrie der Tür in Canosa: Hier schien die materielle Ausführung bedeutender als die gestalterische. Vor diesem Hintergrund lohnt es, sich die Gründe für die Wahl des Materials Bronze für die Mausoleums-Tür in Canosa zu vergegenwärtigen. Um dies zu greifen, sollen in diesem Kapitel zunächst verschiedene Traditionslinien der Verwendung von Bronze näher betrachtet werden, innerhalb derer das Material semantisch aufgeladen wurde. Zunächst jedoch wird der methodische Ansatz der Arbeit, sowie die materialspezifische Terminologie einer Bronzeforschung dargelegt.

¹⁶¹ Der hohe Wert des Wachses lässt sich in Apulien besonders in den Exultet fassen, in denen die Gewinnung des Wachses bildlicher Teil der Osterliturgie ist, vgl. zu den Exultet Nino Zchomelidse: *Art, Ritual and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, University Park (PA) 2014, S. 34–71.

¹⁶² Glocken tragen meist Künstlerinschriften, Julian Gardner: „For whom the bell tolls“. A Franciscan Bell-Founder, Franciscan Bells and a Franciscan Patron in Late Thirteenth-Century Rome, in: *Medioevo. I committenti*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2011, S. 460.

¹⁶³ Melfi war ab 1041 eine Art normannische Hauptstadt in Süditalien, Hubert Houben: *Die Abtei Venosa und das Mönchtum im normannisch-staufischen Süditalien*, Tübingen 1995, S. 37.

¹⁶⁴ Enrico Giannichedda et al.: *Attività fusoria medievale a Canosa*, in: *Archeologia medievale* 32 (2005), S. 157.

¹⁶⁵ *Ibid.*, S. 167.

5.1 Das Material Bronze

Mit dem *material turn* stellt sich innerhalb der Kunstgeschichtsforschung zuletzt intensiver die Frage nach der Materialität von Objekten.¹⁶⁶ Vor allem in der Mittelalterforschung können Ansätze, die das Material eines Werkes ins Zentrum rücken, neue Erkenntnisse über ikonographische, stilistische und Fragen der Datierung hinaus liefern. Dem zugrunde liegt die Auffassung, dass das Material selbst, aus dem ein Objekt besteht, Bedeutungsträger sein kann und einen Adressaten besitzt, dem in diesem Sinne auch ein Materialbewusstsein zugestanden wird.¹⁶⁷ „Materials are always understood in the conditions and events of their time; they are imbued with political meaning and shaped by the beliefs of their creators and audiences“.¹⁶⁸ Nicht mehr nur die Idee oder ein Konzept, das ein Werk übermitteln soll, steht im Zentrum der Materialitäts-Forschung, sondern der Entstehungsprozess, der Künstler und Auftraggeber einbindet, wie auch konkrete Techniken und Werkstoffe.¹⁶⁹

5.1.1 Material im Mittelalter

Günther BANDMANN beschäftigte sich 1969 erstmals intensiver mit der Frage nach der Bedeutung von Materialien, also einer Ikonologie von Materialien.¹⁷⁰ Thomas RAFF griff dies in seiner Monographie *Die Sprache der Materialien* (1994) auf, in der er die bisherige Forschung zum Thema zusammenfasst und kommentiert und in einzelnen Fallstudien verschiedene, mögliche Bedeutungszuschreibungen an Materialien beleuchtet.¹⁷¹ Speziell mit der Legierung Bronze im mittelalterlichen Verständnis beschäftigten sich in den letzten Jahren Norberto GRAMACCINI,¹⁷² Gerhard LUTZ¹⁷³ und Ittai WEINRYB,¹⁷⁴ sowie in frühneuzeitlichem Kontext Wendy STEDMEN SHEARD.¹⁷⁵

GRAMACCINI und LUTZ untersuchen, wie RAFF, vor allem eine Ikonologie von Materialien, weniger deren ästhetische Wirkung, obwohl beides sich gegenseitig konstituieren kann. Abhängig sind beide Aspekte von bestimmten Materialeigenschaften, der Verfügbarkeit eines Materials bzw. dessen materiellem Wert und historischen Traditionen, die die Bedeutung eines Materials prägten. In vielen mittelalterlichen Quellen lassen sich Hinweise

¹⁶⁶ Vgl. etwa zuletzt Anna Degler und Iris Wenderholm: Einleitung, in: *Der Wert des Goldes. Der Wert der Golde*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 79,4 (2016), hg. von Anna Degler und Iris Wenderholm, S. 443–460.

¹⁶⁷ Günther Bandmann: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, in: *Städel-Jahrbuch 2* (1969), S. 77.

¹⁶⁸ Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith: *Introduction*, in: *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750*, hg. von dens., Manchester 2014, S. 4; vgl. auch Ann-Sophie Lehmann: *The Matter of the Medium. Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials*, in: *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750*, hg. von Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith, Manchester 2014, S. 21.

¹⁶⁹ Lehmann: *The Matter of the Medium*, S. 22–26.

¹⁷⁰ Bandmann: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, S. 75–100.

¹⁷¹ Raff 1994a, gesamte Publikation.

¹⁷² Gramaccini 1987, S. 147–170.

¹⁷³ Lutz 2008, S. 17–28.

¹⁷⁴ Weinryb 2016, gesamte Publikation.

¹⁷⁵ Wendy Stedman Sheard: *Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials*, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, hg. Steven Bule et al., Florenz 1992, S. 63–78.

auf den ökonomischen Wert von Materialien und damit von Objekten fassen, etwa in Schatzverzeichnissen, Chroniken und in Inschriften auf Objekten selbst.¹⁷⁶ Doch schien die Wertigkeit eines Objektes nicht nur von materiellen Faktoren bedingt zu sein. In einigen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts wird das *opus* der *materia* gegenübergestellt und damit ein Zitat von Ovid aufgegriffen. Im zweiten Buch der Metamorphosen beschreibt der griechische Dichter den Palast des Sonnengottes und dessen Gestaltung durch kostbarste Materialien, darunter Gold, Bronze, Elfenbein und Silber. Die silberne Tür des Palastes betreffend hält er fest: „Prächtiger noch als das Material war die Kunst der Gestaltung“ – *materiam superabat opus*.¹⁷⁷ Ovids Vers wird dahingehend verstanden, dass hier der Kunstwert den Materialwert noch übertreffe, durch die künstlerische Gestaltung das Objekt also wertvoller werde als die Summe der Materialien, aus dem es bestehe.¹⁷⁸ Die Rezeption des Verses im Mittelalter hingegen scheint mit einem Bedeutungswechsel einhergegangen zu sein. Es ist fraglich, ob der Mehrwert des *opus* im (materiellen oder immateriellen) Wert der Arbeit bestand oder ob darüber hinaus ein ästhetischer Wert des Werkes gemeint gewesen sein konnte.¹⁷⁹ In der Forschung wird deshalb kontrovers diskutiert, ob das antike Kunstverständnis vorbehaltlos auf das Mittelalter übertragen werden kann; Aussagen über das mittelalterliche Kunstverständnis und -empfinden sind nämlich äußerst schwer zu treffen (vgl. Kapitel 6.1). Rückschlüsse auf ein mittelalterliches Materialverständnis lassen sich aber durchaus ziehen. In einem Aufsatz von 1996 nähert sich Peter Cornelius CLAUSSEN diesem im Ovidischen Zitat des *materiam superabat opus* über Abt Suger von St. Denis. Interessanterweise führte Suger Ovid vor allem bei der Beschreibung karolingischer Werke an, deren materiellen Wert er kaum übertreffen konnte. Der künstlerische Wert wurde hier laut CLAUSSEN besonders betont, um die Stiftung Sugers über den bereits bestehenden materiellen Wert hinaus aufzuwerten.¹⁸⁰ Das Verhältnis von Kunstwert oder Kunstfertigkeit zum Materialwert scheint zumindest bei Suger nur in Abhängigkeit voneinander wahrgenommen worden zu sein, wobei dem Material eine primäre Rolle zukam, ihm also besondere Bedeutung zugeschrieben wurde, sei dies nun zur Lobpreisung Gottes oder für das weltliche Prestige des Stifters.

Auch in der Ablehnung von Material wird dieses semantisch aufgeladen. Bernhard von Clairvaux wollte das Armutsgebot der Reformorden in der Ablehnung jeglichen Prunks und Luxus⁷ verwirklicht sehen.¹⁸¹ Seine oft zitierte Aussage aus der *Apologia*, dass eher noch

¹⁷⁶ Vgl. dazu etwa Peter Cornelius Claussen: *materia* und *opus*. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage, in: *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner, hg. von Victoria von Flemming, Mainz 1996, S. 40.

¹⁷⁷ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 2004, Buch II, V. 5.

¹⁷⁸ Claussen 1996, S. 41.

¹⁷⁹ Büchsel diskutiert auch die Konnotation von *labor* im Mittelalter, Martin Büchsel: Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter? in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 59f.

¹⁸⁰ Reudenbach 1996, S. 42f.

¹⁸¹ *Ibid.*; Bruno Reudenbach: „Gold ist Schlamm“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 7.

das Schöne bewundert werde, als das Heilige verehrt,¹⁸² entspricht ebenfalls dem christlichen Wert- und Weltverständnis. Bruno REUDENBACH legte dar, dass die vor diesem Hintergrund entstehenden Spannungen zwischen kostbaren Reliquien und deren „wertloser“ Metallhülle durch eine theologische Rechtfertigung kostbarer Materialien gelöst werden konnten.¹⁸³ Vor allem Materialeigenschaften, die auf das immateriell Göttliche verweisen konnten, wie etwa der Glanz, waren hierfür von Bedeutung. Dem weltlichen Materialwert konnte somit ein immaterieller Wert gegenübergestellt werden, kostbare Materialien in sakralem Umfeld begünstigten demnach die Lobpreisung Gottes.¹⁸⁴

5.1.2 Terminologisches Verständnis der Bronze im Mittelalter

Unabhängig davon, ob Materialien nun auf ihren materiellen oder ihren immateriellen Wert verwiesen, so waren sie in der mittelalterlichen Weltauffassung doch von großer Bedeutung. Wie aber lassen sich heute Rückschlüsse über die wie auch immer gelagerte Wertigkeit von Materialien ziehen? Aussagen hierüber finden sich, wo Materialien in Relation zueinander gesetzt wurden. Wird etwa Bronze im Zusammenhang mit anderen Materialien erwähnt, so erscheint es oft in hierarchischer Ordnung nach Gold und Silber.¹⁸⁵ Nachzuvollziehen ist dies in Texten wie Isidor von Sevilias *Etymologiae* oder Hrabanus Maurus *De universo*, die als „Kompilationen von Fachwissen aus den verschiedensten Bereichen der Welt“¹⁸⁶ fungierten. Sie lagen einerseits mittelalterlichen Kircheninventaren zugrunde und spiegeln darüber hinaus das mittelalterliche Verständnis der irdischen und himmlischen Ordnung.¹⁸⁷ Bei Isidor findet sich im 16. Buch eine Hierarchie an Metallen, der er „die schon in der Antike geläufige Wertskala von Gold-Silber-Erz-Eisen zugrunde legt“.¹⁸⁸

Bronze kommt im Gegensatz zu Gold, Silber und Eisen nicht natürlich vor, sondern besteht aus einer Legierung verschiedener Metalle mit einem Hauptanteil von Kupfer von über 60%. Hinzugegeben werden kann neben Zinn auch Zink; im Mittelalter wurden auch beide Metalle zusammen dem Kupfer beigegeben.¹⁸⁹ Im heutigen Sprachgebrauch identifiziert Bronze aber vornehmlich eine Kupfer-Zinn-Legierung. Plinius verwendet in seiner *Historia naturalis* für Bronze den Begriff *aes*. Der Terminus bereitet heute einige Verständnisschwierigkeiten, benutzt Plinius ihn doch sowohl für Kupfer, als auch für alle Kupferlegierungen. Je nachdem, welche Metalle dem Kupfer zugegeben wurden, überwogen verschiedene Materialeigenschaften. So wurde eine Legierung, die durch die Zugabe von Zink gelblich bis weiß schimmernd war, als *aurichalcum* bezeichnet. Auch die *Schedula*

¹⁸² „Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donnandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra“ („Die Menschen kommen zum Küssen, werden aufgefordert, Geschenke zu machen, und staunen mehr das Schöne an, als sie das Heilige verehren“), Bernhard von Clairvaux: *Apologia ad Guillelmum abbatem*, MPL 182, c. 915 (zitiert nach Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993, S. 21).

¹⁸³ Reudenbach 2002, S. 8f.

¹⁸⁴ *Ibid.*, S. 10.

¹⁸⁵ Raff 1994a, S. 50f; Reudenbach 2002, S. 4–6.

¹⁸⁶ *Ibid.*, S. 4.

¹⁸⁷ Raff 1994a, S. 15.

¹⁸⁸ Reudenbach 2002, S. 5.

¹⁸⁹ Vgl. etwa die Legierung der Tür in Trani: 73% Cu, 20,5% Sn, 2,35% Pb, 4% Zn, Mende 1983, S. 169.

diversarum artium benutzt *aes* für alle Kupferlegierungen, zeichnet mit *aurichalcum* jedoch ebenfalls eine besonders wertvolle Legierung aus. Heute würden wir diese Legierung als Messing definieren, in der Antike und im Mittelalter machte man terminologisch jedoch keinen Unterschied; die Bezeichnungen Bronze, Messing bzw. *aurichalcum* und Erz wurden fast gleichbedeutend genutzt¹⁹⁰ und die „chemischen und mineralogischen Hintergründe kannte man [...] nicht. [...] So kennzeichnete man denn *aes* nach der Farbe [...], nach seiner Herkunft [...] oder gar nach dem Verwendungszweck [...]“.¹⁹¹ Die genaue Zusammensetzung der Legierung war zudem abhängig von vielerlei Faktoren, wie etwa der Verfügbarkeit der Metalle¹⁹² und deren Grad an Reinheit, sowie vom Verwendungszweck.

5.2 Herrschaft und Legitimation

Bronzeobjekte entstanden im Mittelalter vor allem in sakralem Umfeld, sei es durch den Gebrauch der Objekte in vornehmlich liturgischem Umfeld, sei es durch ihre Herstellung in Klosterwerkstätten. Das nachantike Wiederaufleben der Bronzetechnik scheint jedoch in anderem Kontext verankert gewesen zu sein. Im Umfeld Karls des Großen entstanden mehrere eiserne Türflügel sowie freistehende Plastiken, deren antikisierender Stil durch den Anspruch Karls der *renovatio imperii* erklärt wird. Vermutlich lässt sich aber auch im Material der Bronze eine Suche nach Anschluss und Fortführung der Größe des römisch-antiken Kaiserreiches festmachen.¹⁹³

5.2.1 Das eiserne Rom

Spätestens anlässlich seiner Krönung im Jahr 800 muss Karl der Große im Machtzentrum des Papsttums, am Lateranspalast, mehrerer antiker Skulpturen gewahr geworden sein. Ingo HERKLOTZ rekonstruiert, dass sich dort zu jener Zeit das Reiterstandbild des Marc Aurel, das damals als Konstantin interpretiert wurde,¹⁹⁴ die römische Lupa, Fragmente des sogenannten „Koloss“, ein Widder und die sogenannte *Lex de Imperio Vespasiani* befunden haben

¹⁹⁰ O. Mazal: Bronze, Bronzeuß, in: Lexikon des Mittelalters, hg. v. Robert-Henri Bautier, Bd. II, München 1983, Sp. 713.

¹⁹¹ Plinius der Ältere über Kupfer und Kupferlegierungen, übers. und komm. von der Projektgruppe Plinius, Gesellschaft deutscher Chemiker (Schriften der Georg-Agricola-Gesellschaft zur Förderung der Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik e.V.), Essen 1985, S. 8.

¹⁹² Lutz merkt an, dass für die Blüte der Bronzekunst in Hildesheim im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts vor allem die nahe gelegenen Erzlagerstätten im Harz, sowie die gute Anbindung an Fernhandelswege von großer Bedeutung waren, Lutz 2008, S. 17.

¹⁹³ Weinryb relativiert die Interpretation, die im Bronzeguss unter Karl ein künstlerisches und technisches Wiederaufleben mit ideologischem Hintergrund sah: „Thus it is wrong to characterize the Latin Antique period as time when knowledge of the lost-wax casting of large-scale objects was lost. Rather, we should think of the change between Late Antiquity and the early Middle Ages as a period when the ability to extract metal from mines declined, resulting in a reduced supply of raw material for casting and, as a result, an increase in the melting-down and recasting of ancient bronze sculpture“, Weinryb 2016, S. 7. Auch wirtschaftliche Faktoren spielten demnach eine Rolle im Wiederaufleben des Bronzegusses um 800.

¹⁹⁴ Norberto Gramaccini: Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance, in: Natur und Antike in der Renaissance, Ausst.-Kat. Frankfurt, hg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, v.a. S. 53–61.

mussten, die dem fränkischen Kaiser als Vorbilder für die Plastiken in Aachen gedient hatten.¹⁹⁵

Nach allem, was sich aus überlieferten Texten schließen lässt, waren Bronzewerke in der griechischen und römischen Antike trotz ihrer aufwendigen Herstellung weit verbreitet. Plinius der Ältere etwa widmet einen großen Teil seines Metallurgie-Kapitels in der *Historia naturalis* berühmten Bronzewerken und ihren Herstellern.¹⁹⁶ Und auch Pausanias' Beschreibung von Olympia aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. ist über viele Seiten hinweg eine Aufzählung eherner Standbilder, die neben den Göttern auch den siegreichen Olympioniken errichtet wurden.¹⁹⁷ Verglichen mit dem beschriebenen Überfluss hat sich sehr wenig erhalten, was – neben möglichen ikonoklastischen Gründen – der Wiederverwertbarkeit des Materials geschuldet ist. Die wenigen noch heute erhaltenen Plastiken sind Zufallsfunde oder wurden in den nachantiken Jahrhunderten mit neuen Bedeutungsebenen aufgeladen, die ihre Konservierung begünstigten – wie dies im 8. Jahrhundert auch in Rom geschehen sein musste. Vermutlich ging die Aufstellung der antiken Werke am Lateran auf Papst Hadrian I. (772–795) zurück; HERKLOTZ zufolge fiel die Neukonzeption des Platzes mit einer Neudefinierung des Papsttums nach der Gründung des Kirchenstaates (754) zusammen. Vor allem Hadrian I. entnahm dem byzantinischen Herrscherumfeld mehrere Machtsymbole, die von nun an auch die weltliche Macht des Papsttums repräsentieren und legitimieren sollten.¹⁹⁸

Damit in Zusammenhang stand, dass der Lateran im Mittelalter auch der Ort der Gerichtsbarkeit war.¹⁹⁹ Eine Quelle des späten 9. Jahrhunderts, die sich auf die Zeit Karls des Großen bezieht, nennt „ad Lupam“ einen Ort im Portikus, an dem sich die Rechtsprechung vollzog.²⁰⁰ „In derselben Vorhalle fand sich darüber hinaus auch jene eherner Gesetzestafel angebracht, die heute [...] in den Kapitolinischen Museen zu bewundern ist“.²⁰¹ Die *Lex Vespasiani* war ein unter Kaiser Vespasian (1. Jh. n. Chr.) verfasstes Rechtsdokument, in dem Senat und Volk die kaiserliche Gewalt des Herrschers anerkannten (Abb. 21). HERKLOTZ vermutet, dass es im Mittelalter irrelevant war, ob der Inhalt des Schriftstückes lesbar und verstehbar war, allein der „Hinweis auf das Rechtsleben der ehrwürdig römischen Vergangenheit“ sei seiner Meinung nach ausschlaggebend für die Neu-Semantisierung des Objektes gewesen.²⁰² War Schrift im öffentlichen Raum ein

¹⁹⁵ Die heutige Lupa ist vermutlich eine Kopie der etruskischen Vorgängerin aus den Jahren 1195/1196, vgl. etwa Bredekamp 2014, S. 65. Zugleich liefern Karls Kopien in Aachen auch den *terminus post quem*, zu dem sich die Lupa und weitere Bronzen am Lateran befunden haben mussten, siehe dazu Herklotz 1985a, S. 34 bzw. ganzer Artikel.

¹⁹⁶ Kapitel 34 bei Plinius. Vgl. dazu auch Carol C. Mattusch: Greece, Etruria and Rome, in: Bronze, Ausst.-Kat. London, hg. von David Ekserdjian, London 2012, S. 51; Gramaccini 1987, S. 162f.

¹⁹⁷ Pausanias: Reisen in Griechenland, hg. von Felix Eckstein, Zürich/München 1986/87, Buch VI, II (S. 77–122).

¹⁹⁸ In diese Zeit fällt wohl auch die Fälschung der Konstantinischen Schenkung, Herklotz 1985a, S. 37f, 41f.

¹⁹⁹ Gramaccini 1987, S. 156, FN 29; Herklotz 1985a, S. 8; vgl. dazu auch Adalbert Erler: Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Eine rechtsgeschichtliche Studie, Wiesbaden 1972.

²⁰⁰ Herklotz 1985a, S. 18; mehr zum Portikus als Ort der Rechtssprechung *ibid.*, S. 23f.

²⁰¹ *Ibid.*, S. 21.

²⁰² *Ibid.*

Zeichen von Autorität,²⁰³ so scheint sie eingraviert in Bronze besonders auf das rechtssprechende Monopol der weltlichen Macht verwiesen zu haben. Eine diesbezüglich in die Antike zurückreichende Tradition offenbart sich bei Plinius, der festhält: „Die Verwendung der Bronze zur beständigen Dauer der Denkmäler wurde schon früh von den bronzenen Tafeln übernommen, auf denen die Staatsgesetze eingraviert sind“.²⁰⁴ Von besonderer Bedeutung für die judikative Konnotation der Bronze war eine bestimmte Materialeigenschaft der Legierung: Bronze ist durch seine außergewöhnliche Härte besonders wetterfest und langlebig. Die Beständigkeit des Materials wurde symbolisch übertragen, die ewige Bronze nun mit der immer währenden Gültigkeit von Gesetzen und damit dem Staat identifiziert. Im Falle des Lateranplatzes griff das Papsttum mit den antiken Materialeigenschaften nicht nur bewusst Konnotationen weltlicher Macht auf, sondern setzte sich in eine rechtslegitimatorische Traditionslinie mit den antiken „Vorfahren“.²⁰⁵ Die Bedeutungszuweisungen der Bronze wurden in den folgenden Jahrhunderten immer wieder aufgegriffen und deuten damit auch auf ein lineares Zeitverständnis, welches die eigene Zeit als Fortführung der Antike begriff.

5.2.2 Herrschaftsanspruch Bohemunds

Deutlich wurde, dass sich die Verwendung von Bronze ab dem 8. Jahrhundert weniger mit Vorstellungen antiker Größe erklären lässt. Vielmehr ist das Material mit der Repräsentation und Legitimation weltlicher Gewalt durch die materialisierte Rechtsprechung als wichtigstes Herrschaftsinstrument in Verbindung zu bringen.

An einem Herrschermausoleum mögen sich ähnliche Materialeigenschaften offenbaren. Vergleichbar mit antiken Gesetzestafeln wird die ebene Bronzeplatte des linken Flügels durch die panegyrische Inschrift eingenommen (Abb. 7a–c). Die Heldentaten des Kreuzfahrers erfahren durch den dauerhaften Schriftträger gleichsam ewige Gültigkeit. Die Schrift muss auch hier als „komplexes, autoritätsanzeigendes Zeichensystem wahrgenommen“ worden sein.²⁰⁶ Unterstrichen wurde diese Aussage durch die Verse auf dem Tambour, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf bronzenen Platten befanden oder durch eiserne Lettern gebildet wurden.²⁰⁷ Eine Analogie dessen lässt sich an

²⁰³ Dietl 1994, S. 181.

²⁰⁴ „Usus aeris ad perpetuitatem monumentorum iam pridem tralatus est tabulis aereis, in quibus publicae constitutiones inciduntur“, Plinius d. Ä. 1989, XXI, 99 (S. 72f); vgl auch Isidor: „Am meisten auch sind wegen der Ewigkeit der Denkmäler öffentliche Verfassungen in diese eingeschrieben“ („maxime et ad perpetuitatem monumentorum etiam publicae in eis constitutiones scriptae sunt“), XVI, XX, 1.

²⁰⁵ Lutz 2008, S. 24. In mittelalterlichen Karten erscheinen einige Bronzeplastiken als Marker von Macht und definieren bestimmte Plätze und Orte, Weinryb 2016, S. 187; ähnliches stellt auch Gramaccini fest, Gramaccini 1987, S. 158, 161.

²⁰⁶ Dietl 1994, S. 181.

²⁰⁷ Verwunderlich bei der Inschrift auf dem Tambour ist, dass die Inschrift fehlerhaft mit „Magnanimis“ beginnt. Delle Donne rekonstruiert, dass es sich hier wahrscheinlich um einen Transkriptionsfehler handelt, Delle Donne 2012, S. 9. Cesare Baronio (1538–1607) beschreibt in seinen *Annales ecclesiastici*, dass sich die Inschrift auf dem Tambour „in tabulis aereis“ geschrieben fand, Delle Donne 2012, S. 14. Ähnliches lässt sich bei Pratilli finden. Er hält fest: „Al sinistro lato della chiesa di S. Sabino vi ha una porta, la qual riesce in un atrio scoperto, e in esso truovasi un mausoleo di forma quadrata di bella fabbrica, e ricco di scelti marmi,

der Kathedrale von Salerno finden, in der sich Robert Guiskard – weithin sichtbar und an den öffentlichen Raum gerichtet – an der Westfassade in ehernen Majuskeln verewigte.²⁰⁸

Parallel zur Bronze als Material, dem der Verweis auf die judikative Herrschaft inhärent war, fungierten auch Türen als Orte der Rechtsprechung.²⁰⁹ Türzieher und deren Taktilität spielten dabei ebenfalls eine gewisse Rolle.²¹⁰ Die Tatsache, dass mehrere mittelalterliche Bronzetüren als Träger rechtskräftiger Inschriften überliefert sind, mag vor diesem Hintergrund nicht verwundern. Die Domtür in Mainz etwa erhielt nachträglich eine Urkundeninschrift, in der Erzbischof Adalbert den Bürgern in 41 Zeilen besondere Privilegien zusicherte.²¹¹ Ähnlich soll die Bronzetür von Alt-St. Peter, die Hadrian dort installierte, eine Aufzählung der Territorien, die zuvor dem Papst durch Karl den Großen zugesprochen worden waren, enthalten haben. In Süditalien ist diese mittelalterliche Praxis an mindestens drei Türen zu finden: in Montecassino,²¹² in Troia und in San Clemente a Casauria.²¹³ Interessanterweise fungierten hier immer Kirchentüren als Garanten weltlicher Ordnung.

Verewigt wurden in Canosa auch dynastische Implementierungen. Das untere der beiden figürlich gestalteten Paneele stellt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Herrschaftstradierung dar. Obwohl keine Quellen Rückschlüsse darauf zulassen könnten, mit wem die dargestellten Personen zu identifizieren sein könnten, liegt meiner Meinung nach eine Darstellung des Verstorbenen selbst nahe, da bereits die Inschrift stark biographisch bezogen ist.²¹⁴ Die linke Figur könnte Bohemund beim symbolischen Akt der Herrschaftsübergabe an seinen Sohn festhalten. Die dritte Person mag historisch bedingt sein oder als Zeugenfigur – entlehnt der christliche Ikonographie – fungieren.²¹⁵ Eine rechts- und herrschaftstradierende

con cupola ottangolare fornita di colonnette; la quale dovette forse essere coverta di metallo per li segnali, che ne dimostra“, Pratilli 1745, S. 523. Mit den „segnali“ meinte er vielleicht Halterungen, die die metallenen Tafeln hielten, oder sogar Verfärbungen des Marmors, die auf chemische Reaktionen mit der Legierung zurückzuführen sein könnten. Heute ist aufgrund späterer Rekonstruktionen nichts dergleichen zu erkennen.

²⁰⁸ Zwei weitere Inschriften über dem Portal und über dem Zugang zum Atrium machen die Herrschaftsrepräsentation Roberts in Salerno offensichtlich, vgl. zu den Inschriften Valentino Pace: *La Cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale*, in: *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, hg. von Faustino Avagliano, Montecassino 1997, S. 190–192. Öffentliche Inschriften zur Demonstration von Macht kamen gerade zu dieser Zeit vermehrt auf, vgl. dazu Magistrale 1992, S. 5.

²⁰⁹ Viele Türen an Kirchenportalen hatten diese Funktion. Um dies zu markieren, wurden sie mit roten Pigmenten in Ölbindung bestrichen, Theophilus etwa beschreibt dieses Verfahren (Buch I, XX), Barbara Deimling: *Ad Rufam lanuam. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von „roten Türen“ im Mittelalter*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung* 115,1 (1998), S. 498.

²¹⁰ Das Greifen und Berühren von Türziehern kam dem Inkrafttreten von Gesetzen gleich. Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln/Weimar/Wien 2014, S. 197.

²¹¹ Mende 1983, S. 133f. Dort findet sich die gesamte Transkription und Übersetzung.

²¹² Bloch 1987, S. 89 und Abb. 1, S. 94.

²¹³ Mende 1983, S. 11; vgl. dazu auch Jessica N. Richardson: *Patrons and Property in Twelfth-Century Abruzzo. The Bronze Panels and the Portal of San Clemente a Casauria*, in: *The Journal of the Walters Art Museum* 68/69 (2010/2011), S. 31–52.

²¹⁴ „Von bildgeschmückten Türen des Altertums, und zwar sowohl von Palast- als auch von Tempeltüren ist bekannt, daß bevorzugt der jeweilige Herrscher oder Gott auf den Türflügeln dargestellt war. In dieser Tradition ist die Mausoleumtür zu sehen; in derselben Tradition befindet sich auch das auf Christus bezogene Bildprogramm der mittelalterlichen Kirchentüren“, Mende 1983, S. 17.

²¹⁵ Die *Traditio legis* als Bildmotiv war gerade in der Reformzeit beliebt, vgl. dazu Ursula Nilgen: *Die Bildkünste Süditaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform*, in: *Canossa 1077. Erschütterung der Welt*.

Funktion offenbart sich somit sowohl in der Inschrift als auch in der bildlichen Darstellung auf ehernem Grund.²¹⁶

Dass sich gerade aus dem antiken *Canusium* eine bronzene Inschriftentafel aus dem Jahre 223 n. Chr. erhalten hat, mag vor diesem Hintergrund Zufall sein (Abb. 22). Sie entstand für das städtische Forum und verzeichnete die Mitglieder des Stadtrates. 1675 wurde sie auf einem Feld vor Canosa entdeckt und wird heute im Archäologischen Museum von Florenz aufbewahrt.²¹⁷ Ob sie zu Beginn des 12. Jahrhunderts bekannt war oder gar bestimmte Bedeutungszuschreibungen erfuhr, ist unbekannt. Sie illustriert jedoch beispielhaft die Vergangenheit der Stadt, welche in römisch-antiker Zeit eine der größten Apuliens war. Wirtschaftlichen Aufschwung erfuhr die Stadt, als die Via Appia zur Zeit Kaiser Traians über Canosa umgeleitet wurde, um die Reisezeit von Brindisi nach Rom zu verkürzen. Ähnlich wie Pausanias die griechischen Städte beschreibt, kann man sich auch das antike *Canusium* vor Augen stellen; in Epigraphen haben sich zudem Zeugnisse des ehemaligen ehernen Statuenreichtums der Stadt erhalten.²¹⁸ Auf einen konkreten Antikenbezug deutet ein weiteres „Element“ der Flügel: Der hohe Prozentsatz an Blei in der Legierung von 10,81% bzw. 14,72% deutet möglicherweise darauf, dass für den Guss der beiden Canosiner Bronzeflügel antike Großplastiken eingeschmolzen wurden.²¹⁹ „Zum Guß römischer Groß-Bronzen wurden vor allem Zinn-Blei-Bronzen mit geringen Zinn-, aber hohen bis sehr hohen Bleigehalten verwendet, die sich durch einen niederen Schmelzpunkt auszeichnen“.²²⁰ Es ist schwer zu rekonstruieren, welche Vorstellungen das süditalienische Mittelalter mit der antiken Vergangenheit verband und welche Bedeutung man der Wiederverwendung antiker Materialien beimaß. Das Einschmelzen konnte aus ökonomischen Gründen geschehen sein, oder man unterstrich damit die herrschaftsstabilisierenden und dynastischen Konnotationen des Materials.²²¹ WEINRYB betont die unendliche Wiederverwendbarkeit der Bronze, die ihr zusätzliche genealogische Bedeutung einschreibe: „The biography of the bronze object is

Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Ausst.-Kat. Paderborn, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Bd. I, München 2006, S. 313f.

²¹⁶ Auch der womöglich nachträglich aufgebrachte Löwenkopf-Türzieher verdeutlicht wieder herrschaftliche Komponenten, der Löwe galt als Symbol von Herrschaft und Gerichtsbarkeit. Somit liegt auch ihre Kollokation an Türen als Orte der Rechtsprechung nahe, vgl. dazu auch Gietta Dalli Regoli: *I leoni custodes*, in: „Conosco un’ottimo storico dell’arte...“, hg. von Maria Monica Donato und Massimo Ferretti, Pisa 2012, S. 51–59. vgl. auch Deimling 1998, S. 507f.

²¹⁷ Marcella Chelotti: *Le epigrafi romane di Canosa*, Bd. I, Bari 1985, S. 45–68.

²¹⁸ Giuseppe Morea: *Canosa dalle origini all’Ottocento*, Barletta 1968, S. 56ff, FN 33; vgl. auch bei Th. Mommsen: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1883, IX, S. 37, Nr. 338 und S. 36, Nr. 333, nach Jurlaro 1972, S. 456. Es sollen auch eine bronzene Statue für Konstantin und für zwei seiner Söhne existiert haben, vgl. Vona 2009, S. 378, FN 12, 13.

²¹⁹ Vito Nicola Iacobellis wies mich auf diese Möglichkeit hin. Da der Künstler sich durch die Inschrift als Glockengießer zu erkennen gab, und schon Theophilus Presbyter für die ideale Glockenbronze eine Zusammensetzung von 80% Kupfer und 20% Zinn empfiehlt, verwundert der hohe Prozentsatz an Blei in der Canosiner Legierung.

²²⁰ Josef Riederer: *Bronze*, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik, Bd. II, Stuttgart 1997, Sp. 793. Antike Werke weisen oft Bleigehalte von 10–20% auf, Projektgruppe Plinius 1985, S. 39, FN 145. Das Wiedereinschmelzen von Bronze geschah unter Zugabe von Zinn, was auch den höheren Zinngehalt der Flügel erklären könnte.

²²¹ Oder manifestierte sich im Einschmelzen gar eine Überwindung der Antike? Dies mag bei einigen Bronzwerken der Fall sein, vgl. Raff 1994a, S. 97, aber in Canosa scheint man bewusst einen Herrscherbezug gesucht zu haben.

therefore embedded in the material rather than in the form“.²²² In Canosa finden sich keinerlei Hinweise, dass eine solche Materialtradierung für den Rezipienten wahrnehmbar gemacht wurde, eventuell waren diese dem Material aber ebenfalls semantisch eingeschrieben.

5.3 Memoria und Devotion

Für den Neubau der Kathedrale um 1000 in Mainz entstanden bronzene Türflügel, auf denen eine Inschrift überliefert: „Nachdem der große Kaiser Karl sein Leben der Natur zurückgegeben hatte, war Erzbischof Willigis der erste, der aus Metall hat Türflügel machen lassen“.²²³ Abgesehen vom direkten Bezug auf Karl den Großen offenbart die Inschrift auch den Stolz des Auftraggebers, der sich mit der Herstellung solch teurer und aufwendiger Objekte verband. Erschienen letztere im Kapitel zuvor vor allem in antiker Tradition, so deutet sich in Mainz durch die geistliche Auftraggeberschaft auch eine sakrale Komponente an, mit der das Material der Bronze ebenfalls verbunden sein konnte; für liturgische Gebrauchsgegenstände wie Leuchter, Schüsseln, Kannen oder Taufbecken war Bronze ein häufig verwendetes Material.

5.3.1 Bronze im Umfeld des Glaubens

Hrabanus Maurus galt das Erz als „Inbegriff der Kirchenmacht und ihrer langmütigen Beharrlichkeit“.²²⁴ Die zuvor in weltlichem Kontext dargelegten Konnotationen des Materials von Ewigkeit, Rechtsprechung und Herrschaftslegitimation wurden auch in den Dienst der Kirche gestellt. Eine derartige Verknüpfung offenbart sich bereits in der Bibel: Von König Salomon berichtet das Alte Testament, er habe seinen Tempelbau mit allerlei bronzenen Geräten ausstatten lassen. Der Name des biblischen Künstlers ist dort ebenfalls wiedergegeben; Hiram von Tyrus muss sich in diesem Zuge zum Vorbild aller monastischen Gießer von liturgischen Objekten etabliert haben. Die salomonischen Bronzewerke waren von großer Bedeutung für die Auffassung des Materials im kirchlichen Kontext, was dadurch bezeugt wird, dass einige erhaltene oder überlieferte Objekte direkt die biblischen Vorbilder rezipieren. Ein prominentes Beispiel hierfür ist das Taufbecken, das während der Amtszeit des Abtes Hellinus zwischen 1107 und 1118 für Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich entstand (Abb. 23). LUTZ verweist auf die hohe zeitgenössische Wertschätzung des Objektes, da es schon im *Chronicon rhythmicum Leodiense* genauer beschrieben wurde.²²⁵ Das Becken, auf dessen Rund eine reliefierte Darstellung der Taufe Christi zu sehen ist, ruht

²²² Weinryb 2016, S. 3.

²²³ Lutz 2008, S. 22f, vgl. auch bei Raff 1994a, S. 36.

²²⁴ „Item aes fortitudinem ecclesiae in longanimitate patientiae significat“, Rabani Mauri Fuldensis abbatis: De universo, in: Jacques Paul Migne, Patrologia Latina 111, Paris 1864 (S. 476), nach Gramaccini 1987, S. 157.

²²⁵ Lutz 2008, S. 26; vgl. dazu auch Jülich 1994, S. 200; Raff 1994a, S. 64–67.

auf zwölf Rindern und verweist damit offensichtlich auf das Eherne Meer des Salomonischen Tempels, wie es etwa in 1. Könige 7,23-26 beschrieben wird:²²⁶

Und er machte ein Meer, gegossen von einem Rand zum andern zehn Ellen weit. Und es stand auf zwölf Rindern, deren drei gegen Mitternacht gewandt waren, drei gegen Abend, drei gegen Mittag und drei gegen Morgen, und das Meer obendrauf, daß alle ihre Hinterteile inwendig waren.

RAFF sieht in dem Becken in Lüttich nicht nur eine formale Anlehnung an das biblische Objekt, sondern streicht zudem den bewussten Materialverweis heraus.²²⁷ Ähnliches lässt sich für eine bronzene Schale festhalten, die im 12. Jahrhundert in Norddeutschland entstanden sein musste und Salomon mit seinem Tempel dargestellt.²²⁸ Und auch Theophilus verweist in seinem Prolog zum Dritten Buch auf den Tempel Salomons, dem zur Zierde Gottes wertvolle Metallobjekte hergestellt wurden.

Um die christlich-kosmologische Dimension des Materials Bronze in seinem Herstellungsprozess zu fassen, wurde in Kap. 4.3.2 schon auf einige theologische Auslegungen des Materials verwiesen. Materialeigenschaften wie die Härte und Dauerhaftigkeit, die für das antike Verständnis des Materials von Bedeutung waren, spielten auch für sakrale Objekte eine Rolle; so trug der nicht mehr erhaltene Radleuchter aus der Kathedrale von Metz (um 1030) folgende Inschrift:

Diese Krone ist aus drei glänzenden Metallen gefertigt, welche die Kräfte einer gottgefälligen Seele beleuchten: In den Schriften der Väter wird die Weisheit Gold genannt; durch das Silber wird auf die keusche Redeweise angespielt; das Erz, welches hart, aber frei von Rost ist, bedeutet die Tugend, an welcher ein tadelloses Herz festhalten muss, um die Süße der Liebe zu bewahren [...].²²⁹

Die theologische Auslegung stellt hier dem dauerhaften Erz durch die Abwesenheit von Material-zerfressendem Rost die Tugend des Menschen gegenüber, der sich nicht der Sünde hingibt.²³⁰

Die Symbolik der Ewigkeit musste auch dazu geführt haben, dass Bronze für einige Grabplatten Verwendung fand. Dies ist vor dem Hintergrund memorialer Praktiken naheliegend, jedoch scheint der christlichen *memoria* in einigen Fällen noch eine antike Konnotation anzuhafte. Einen Antikenbezug streicht LUTZ etwa bei der ehernen Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin (gest. 1152) im Magdeburger Dom heraus. Der Stab des Klerikers ruht auf einem kleinen Dornauszieher, der eigentümlich mit der Dreidimensionalität des Werkes spielt (Abb. 24a und b). LUTZ interpretiert die antikisierende Figur als Symbol des „überwundene[n] Heidentum[s]“.²³¹ Möglicherweise personalisiert das Figürchen jedoch auch jenes „antike Element“, welches der Legierung auch in kirchlichem Umfeld innewohnte. Ähnliches ist in der Grabplatte des 1080

²²⁶ Lutz 2008, S. 27; vgl. auch Raff 1994b, S. 22–25; Weinryb 2016, S. 73–76.

²²⁷ Raff 1994a, S. 66.

²²⁸ Olchawa 2016, S. 24.

²²⁹ Raff 1994a, S. 99.

²³⁰ Weinryb zitiert ähnliches von Strabon und Peter Damian, Weinryb 2016, S. 133.

²³¹ Lutz 2008, S. 26.

verstorbenen Königs Rudolf von Schwaben im Merseburger Dom zu fassen. Ein inschriftlicher Bezug zu Karl dem Großen setzt einerseits den verstorbenen König in Beziehung zum ruhmreichen Vorbild und verortet das Material der Bronze andererseits wieder in die aus der Antike ins Mittelalter reichende Herrschertraditionslinie.²³² Im Falle der ehernen Grabplatten wird die herrschaftstradierende, auf die Ewigkeit gerichtete Bedeutung des Materials somit auch christlich aufgeladen.

5.3.2 Memoria Bohemunds

Besonders im fürstlichen Grabmal verbinden sich weltliche und sakrale Komponenten, wie Tanja MICHALSKY im Kontext der angiovinischen Grabmäler Neapels darlegte.²³³ MICHALSKY unterscheidet, in Anlehnung an die Forschung OEXLES, verschiedene Arten der *memoria*, wobei für ein Grabmal neben der dynastischen die liturgische *memoria* von großer Bedeutung ist. Letztere wird in christlichem Umfeld vor allem durch Messfeiern, die das Gedenken an die Verstorbenen rituell begleiten, definiert.²³⁴ Das Material der Bronze vermag dabei sowohl die dynastische als auch die rituell-memorale Funktion des Grabmals zu akzentuieren. Das Gedenken an den Verstorbenen wird im Material lebendig gehalten und dauerhaft „in die Zukunft projiziert“.²³⁵ Durch die figürliche Darstellung des Verstorbenen erscheint der rechte Türflügel zudem ähnlich einer ehernen Grabplatte. Statt Name und Todesjahr wird der Kreuzfahrer jedoch im Lobesgedicht vor allem durch seine Taten memoriert.

Bereits der im nahen Venosa (*Venusia*) geborene Dichter Horaz wählte bekanntermaßen das dauerhafte Erz als Symbol seiner Dichtung und damit seiner weltlichen *memoria* und *fama*,²³⁶ wobei sich auch hier ein ritueller Aspekt greifen lässt.²³⁷ Aus Erz pflegte man in der Antike „Bildnisse von Menschen [...] nur darzustellen, wenn sie sich aus einem herausragenden Grund einer dauernden Erinnerung verdient gemacht hatten“.²³⁸ Ausgehend von der Materialeigenschaft der Dauerhaftigkeit entwickelte sich somit bereits in antiker Zeit eine nicht nur staatstragende Funktion des Materials, sondern man verband es auch mit persönlichem Ruhm und Erinnerung.

²³² Ibid. Die Inschrift lautet: „König Rudolf, gefallen für das Gesetz der Väter, ist beweinsenswert in diesem Grab beigesetzt. Ihm wäre in Rat und Tat seit Karl kein König gleich gewesen, hätte er in Friedenszeiten regiert“, *ibid.*

²³³ Tanja Michalsky: *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, S. 17.

²³⁴ *Ibid.*, S. 18–20; vgl. auch Olaf B. Rader: *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*. Beck, München 2003, S. 48.

²³⁵ Michalsky 2000, S. 17.

²³⁶ „Exegi monumentum aere perennius“ (V. 1), („Hochauf schuf ich ein Mal dauernder noch als Erz“), Horaz: *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Färber, München/Zürich 1985, Oden, Buch III, XXX (S. 170f). Auch Raff zitiert Horaz, Raff 1994a, S. 34.

²³⁷ „[...] non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera / cerscam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex“ (V. 6) („Nein, ich sterbe nicht ganz, über das Grab hinaus / Bleibt mein edleres Ich; und in der Nachwelt noch / Wächst mein Name, so lang las mit der schweigenden / Jungfrau zum Kapitol wandelt der Pontifex“), Horaz 1985, XXX (S. 170f).

²³⁸ „Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium“, Plinius d. Ä. 1989, IX, 16 (S. 22f).

Die Inschrift auf der Tür in Canosa ist im klassischen Versmaß der epischen Helden-Dichtung verfasst.²³⁹ Dichtung, Memoria und Ruhm, sowie die Semantik der Bronze gehen an der Tür somit bedeutungsvolle Verflechtungen ein; die von Horaz als unsterblich definierte Dichtung wird hier zudem im ewigen Material festgehalten.²⁴⁰ Vor diesem Hintergrund wäre auch die Frage eines möglichen Antikenbezugs im Einschmelzen und der Wiederverwendung antiker Bronzen wieder aufzugreifen. Auch wenn dieser sich dem Betrachter nicht direkt offenbart, so konnte er doch zur Repräsentation des Verstorbenen beitragen.

Ein Mausoleum dient vor allem der liturgischen *memoria* des Verstorbenen. Wie und wann die Kleinarchitektur tatsächlich liturgisch genutzt wurde, ist unbekannt, jedoch sind Stiftungen Bohemunds an die Kathedrale von Canosa überliefert.²⁴¹ Zudem evoziert die Tür selbst rituelle Handlungen, die dem Gedächtnis des Verstorbenen auf Erden und seinem Seelenheil dienen. Der Akt des Betens erscheint inschriftlich auf der Tür – *ores ut celo detur Boamundus ibique locetur* – und wird ebenso bildlich vergegenwärtigt. Die Anbetungsszene auf dem rechten Flügel setzt die schriftliche Aufforderung ins Bild und lädt den Eintretenden ein, sich dem Beispiel des Dargestellten anzuschließen; es offenbart sich eine doppelte Performanz des Betens im Bild und im Text. Indirekt wird auf das Messgeschehen verwiesen, wenn der Künstler Roger von Melfi verzeichnet, dass er für das Umfeld des Mausoleums ebenso einen (Altar-)Leuchter herstellte.

In der Mausoleums-Tür verbinden sich – wie am Mausoleum selbst – weltliche und geistige Aspekte auf vielerlei Ebenen. Eine literarische Komponente kann dem hinzugefügt werden: Die Lobpreisung auf dem linken Flügel beruht in ihren wesentlichen Elementen auf einem Kreuzzugslied, das 1105 von Marbod, Bischof von Rennes (1035–1123) für den Kreuzfahrer entstand. SPRECKELMEYER zufolge sei Bohemund „der einzige Kreuzzugsführer, dem ein ganzes Kreuzzugslied gewidmet ist“,²⁴² was zudem den besonderen Ruhm Bohemunds in Frankreich belegt.²⁴³ In Vers 14 ist dort die Rede von den „nova dona Sabaei“,²⁴⁴ welche SPRECKELMEYER zufolge „typologisch zu verstehen“ seien,

denn Bohemund wird hier in biblischer Stilisierung als die Verwirklichung des Königsideals dargestellt, von dem es in dem als Königslob gestalteten Psalm 71 heißt: *Reges Tharsis et insulae munera offerent; reges Arabum et Saba dona (Heraush. d. A.) adducent; et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei* (Ps 71,10f).²⁴⁵

²³⁹ T.V.F. Brogan: Heroic Verse, in: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, hg von Roland Greene et. al., Princeton 2012, S. 625.

²⁴⁰ Ähnliches gilt in diesem Fall für die Künstlerinschrift! Zum Verhältnis von Dichter und Bildhauer, vgl. Dietl 2004, S. 47. Beide „Handwerke“ nutzen ähnliche Terminologien, vgl. dazu auch Niehr 1989, S. 19; vgl. auch Dietl 2004, S. 209–225, v.a. S. 223–225: Ähnlich wie sich Wiligelmus in Modena seine Unsterblichkeit zwischen den Propheten Henoch und Elias sichert, so sorgt sich Roger in Canosa durch die ehernen Inschrift um dergleichen.

²⁴¹ Bohemund schickte vom Kreuzzug zwei blutige Dornen der Dornenkrone Christi an die Kathedrale nach Canosa, Hiestand 2002, S. 90; vgl. auch Flori 2007, S. 253.

²⁴² Goswin Spreckelmeyer: Das Kreuzzugslied des lateinischen Mittelalters, Univ.-Diss., München 1974, S. 192.

²⁴³ Vgl. dazu in Kap. 6.3.2. den Bericht Ordericus Vitalis’.

²⁴⁴ Marbodi Redonensis Episcopi, in: Jacques Paul Migne, Patrologia Latina 171, Sp. 1672, vgl. Anhang I.

²⁴⁵ Spreckelmeyer 1974, S. 194. Psalm 71,10f nach der Vulgata, in der Luther-Übersetzung: Psalm 72,10f.

Der Kreuzfahrer wird somit dem biblischen Herrscher Salomon gegenübergestellt, und dessen Ideal in Bohemund aktualisiert. Ähnlich Bronzeobjekten in liturgischem Umfeld, die den salomonischen Tempelbau in Erinnerung rufen, evoziert auch die Inschrift des linken Flügels den christlichen König. In diesem verschränken sich weltliche und christliche Ideale, wie dies im Konzept des *miles Christi* geschah. Letzteres etablierte sich im Umfeld des ersten Kreuzzuges. Hatte es zuvor nur moralische Dimensionen,²⁴⁶ so wurde es Mitte des 11. Jahrhunderts im Zuge der Ankunft der Normannen in Süditalien erweitert: Um die Eroberung Siziliens durch die Normannen zu unterstützen, versprach Papst Nikolaus II. all jenen, die im Kampf für den Glauben sterben würden, die Märtyrerkrone.²⁴⁷ Wurde dies grundlegend für die Legitimation der Kreuzzüge, so war die Idee von den Normannen in Süditalien bereits zuvor verinnerlicht worden. Die Verflechtung geistiger und weltlicher Ziele ist den Kreuzzügen inhärent, und so wird auch Bohemunds Kampf für den Glauben durch die Eroberung realer Gebiete „begleitet“.

6 Wahrnehmung der Bronzetür in Canosa di Puglia

Die historischen Traditionen der Bronze und deren Konnotationen müssen dem mittelalterlichen Betrachter nicht unbedingt gänzlich und in allen Facetten bewusst gewesen sein. Wem sich das dynastische und herrschaftstradierende Moment nicht offenbart hatte, kannte das Material doch aus liturgischem Umfeld und war sich der Wertigkeit des Materials somit auch bewusst. In der Rezeption spielt einerseits das Wissen um das Material eine große Rolle, darüber hinaus war das Material natürlich auch als solches wahrnehmbar. Im Folgenden möchte ich mich auf diesen Aspekt konzentrieren und nach der möglichen Rezeption einer Materialästhetik fragen. Dabei spielen Wahrnehmungen auf visueller, akustischer und taktiler Ebene eine Rolle.²⁴⁸ Mit dem mittelalterlichen Kunstempfinden bzw. einer mittelalterlichen Ästhetik beschäftigte sich die Forschung, sowohl auf kunsthistorischer Seite als auch auf philosophischer (u.a. Edgar DE BRUYNE, Umberto ECO), immer wieder, doch gibt es grundlegende Unklarheiten, deren sich auch die Forschung bewusst ist.²⁴⁹

²⁴⁶ Wojciech Iwańczak: *Miles Christi. The Medieval Ideal of Knighthood*, in: *Journal of the Australian Early Medieval Association* 8 (2012), S. 78.

²⁴⁷ „A radical change leading to a compromise and reduction of the distance between the militia Christi and militia saecularis appeared in the eleventh century with a great reform of the church“, Iwańczak 2012, S. 79f; vgl. auch Paul E. Chevedden: „A Crusade from the First“. *The Norman Conquest of Islamic Sicily, 1060–1091*, in: *Al-Masaq. Journal of the Medieval Mediterranean* 22,2 (2010), S. 191–225.

²⁴⁸ Von großer Bedeutung müssten hier mittelalterliche Wahrnehmungstheorien sein, für die ich vor dem Hintergrund des begrenzten Umfangs der Arbeit an dieser Stelle auf die Zusammenfassung bei Bawden verweisen möchte, Bawden 2014, S. 136–142.

²⁴⁹ Zur Kritik an Eco und daran, dass Thomas von Aquins Schönheitsbegriff oft für das ganze Mittelalter hergenommen wird, Andreas Speer: *Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst*, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Speer und Günther Binding, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994, S. 15–17; vgl. auch Claussen 1996, S. 46.

6.1 Das mittelalterliche Kunstempfinden

Im einführenden Teil des vorangegangenen Kapitels wurde bereits darauf hingewiesen, dass unser heutiges Verständnis von Ästhetik auf das Mittelalter nicht kritiklos übertragen werden kann.²⁵⁰ Vor allem in schriftlichen Quellen lässt sich ein mittelalterliches Kunstempfinden nur bedingt fassen.²⁵¹ Viel diskutiert wurde in diesem Kontext die Inschrift auf einer der Bronzetüren, die Abt Suger für seinen Neubau von St. Denis anfertigen ließ:

*Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus operis mirare laborem,
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.*²⁵²

Die Übersetzung des zweiten Verses, vor allem vor dem Hintergrund des oben diskutierten *materiam superabat opus*-Gedankens, wurde kontrovers erörtert.²⁵³ Was PANOFSKY mit „Bewundere nicht das Gold und die Kosten, sondern die Mühe des Werkes“ übersetzte,²⁵⁴ interpretierten SPEER und BINDING als „Bewundere das Gold – nicht die Kosten! – und die Leistung dieses Werkes“.²⁵⁵ Beiden Übersetzungen liegt eine Gegenüberstellung von materiellem und immateriellem Wert zugrunde. Ist diese bei PANOFSKY im Kunstwert zu fassen, so bei SPEER und BINDING daneben noch im materialästhetischen Wert des Goldes. Die folgenden Lichtmetaphern beziehen beide Interpretationen auf das Kunstwerk und dessen Goldglanz, dessen Immaterialität als Vermittler zu Gott diene. BÜCHSEL revidiert jedoch den dieser Interpretation innewohnenden Neoplatonismus.²⁵⁶ Er versteht die Inschrift christologisch auf die bildlichen Szenen der Bronzetür bezogen und erklärt sich das neoplatonische Missverständnis durch das anagogische Grundprinzip, das der christlichen

²⁵⁰ Speer 1994, S. 13f bzw. ganzer Aufsatz.

²⁵¹ Andrew Martindale: „There is neither speech nor language but their voices are heard among them“ (Psalm 19, Verse 3, 16th Century Translation from the English Book of Common Prayer). The Enigma of Discourse concerning Art and Artists in the 12th and 13th Centuries, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 205, S. 209f; Mary Carruthers: The Experience of Beauty in the Middle Ages, Oxford 2013, S. 10f.

²⁵² „Wer du auch bist, der du die Herrlichkeit dieser Türen rühmen willst: bewundere das Gold – nicht die Kosten! – <und> die Leistung dieses Werkes! Edel erstrahlt das Werk, doch das Werk, das da edel erstrahlt, soll die Herzen erhellen, so daß sie durch wahre Lichter zu dem wahren Licht gelangen, wo Christus die wahre Tür ist. Welcher Art dieses <wahre Licht> innen ist, das gibt die goldene Tür hiermit an. Der schwerfällige Geist erhebt sich mit Hilfe des Materiellen zum Wahren, und obwohl er zuvor niedergesunken war, erhebt er neu, wenn er dieses Licht erblickt hat“, Andreas Speer und Günther Binding: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione, Darmstadt 2000, S. 324.

²⁵³ Vgl. dazu Claussen 1996, S. 43; Büchsel 1994, S. 57.

²⁵⁴ Nach Raff 1994a, S. 20.

²⁵⁵ Speer und Binding 2000, S. 324; diese Übersetzung auch nach Konrad Hoffmann, vgl. Büchsel 1994, S. 59.

²⁵⁶ Ibid., S. 59; vgl. dazu auch die kritische Lektüre von Bruno Reudenbach: Panofsky et Suger de Saint-Denis, Revue germanique internationale 2 (1994), v.a. S. 141ff.

Lehre innewohne.²⁵⁷ Nach BÜCHSEL finde der göttliche Dialog über Christus statt, nicht über das Kunstwerk und sein Material. Dem ließe sich aber entgegen, dass gerade bei Suger ein ausgeprägtes Materialbewusstsein zutage tritt, unabhängig davon, ob dieses nun positiv oder negativ zu bewerten sei.²⁵⁸ Zur Frage steht auch, ob Inschriften wie die Sugers nicht bewusst vielschichtig angelegt waren und auf verschiedenen Ebenen, auch betrachterabhängig, rezipiert werden konnten und sollten. Die Lichtmetaphern in Sugers Inschrift sind somit zweifellos mit den christlichen Lichtmetaphern für das Göttliche in Bezug zu setzen, unklar bleibt, welche Aussagen sie auf das Kunstwerk und dessen Rezeption zulassen. BÜCHSEL bestreitet in dieser Hinsicht die Übertragung der mittelalterlichen Theorie des Schönen, die auch auf Lichtmetaphern fußt, in eine mittelalterliche Theorie der Skulptur.²⁵⁹

Das Beispiel der Inschrift Sugers und ihrer kunsthistorischen Kontroverse offenbart somit das Problem, das die heutige Forschung mit dem mittelalterlichen Kunstverständnis und -empfinden hat, sofern dergleichen überhaupt existierte. Eventuell kann der „Umweg“ über die Materialität von Kunstwerken eine Hilfestellung bieten, da dessen Rezeption sich aus einigen Quellen erschließen lässt. Bei Theophilus etwa werden göttliche Prinzipien in der Kunst fassbar, sowohl im handwerklichen Prozess, als auch im Endprodukt, das der Zierde Gottes dienen solle.²⁶⁰ In dieser Arbeit wurde bereits auf kosmologische Elemente des Bronzegusses hingewiesen, die den monastischen Handwerkern durchaus bewusst gewesen sein mussten und welche somit auch den Objekten inhärent wurden. Analog dazu war dies auch dem christologisch geschulten, mittelalterlichen Rezipienten gegenwärtig. Vor diesem Hintergrund sollte es möglich sein, auch bei einem Objekt, das – wie die Bronzetür in Canosa – betont herrschaftliche Komponenten aufweist, theologische Quellen zur Argumentation zu nutzen.

Mary CARRUTHERS unternimmt den Versuch, die mittelalterliche Ästhetik als „knowledge acquired through sensory experiences“ zu definieren und umgeht so auch das Problem mit der Auffassung von *Ästhetik* als *Schönheit*.²⁶¹ Durch die Konzentration auf die sinnlich wahrnehmbare Materialität von Objekten kann sich einem mittelalterlichem Kunstempfinden angenähert werden. Dieser ästhetische Wert liegt in bestimmten Materialeigenschaften begründet und ist im Grunde unabhängig vom materiellen Wert von Materialien.

²⁵⁷ Büchsel 1994, S. 63.

²⁵⁸ Claussen 1996, S. 42; Reudenbach 2002, S. 10. Claussen jedoch zeigt sich verwundert, dass Suger gerade an einer Tür auf das Ovidsche Zitat verzichtet. Er unterstützt Panofskys Übersetzung und meint, Suger würde durch das Herausstellen der Arbeit indirekt doch auf die Kosten verweisen und könnte hier zudem seinen Kritikern, wie etwa Bernhard von Clairvaux, Paroli geboten haben, Claussen 1996, S. 43f.

²⁵⁹ Büchsel 1994, S. 66.

²⁶⁰ Vgl. etwa im Prolog des Dritten Buches bei Theophilus. Reudenbach zufolge entwickelt Theophilus damit eine „theologische Legitimierung und Nobilitierung manueller Tätigkeiten“, Reudenbach 1994a, S. 9. „Mit diesem Werk meldet sich ein Künstlermönch zu Wort, der sich zwar *humilis presbyter* nennt, der aber gleichwohl, indem er handwerklich-künstlerische Leistung als eine Schriftlesung und Gottesdienst gleichrangige monastische Pflicht zu begründen sucht, ein neues Selbstbewußtsein formuliert“, *ibid.*, S. 13.

²⁶¹ Carruthers 2013, S. 17. Zum Anachronismus des Schönheitsbegriffes vgl. auch Speer 1994, S. 19–21.

6.2 Glanz

REUDENBACH interpretiert die *Schedula* des Theophilus als Art Enzyklopädie und stellt als grundlegendes Ordnungssystem des Textes Glanz- und Lichteigenschaften fest.²⁶² In den Enzyklopädien des Isidor von Sevilla und des Hrabanus Maurus war der Glanz von Materialien und damit Kunstwerken eng mit theologischen Lichtmetaphern verbunden. Vor allem letzterer lege Wert auf „die theologische Imprägnierung der enzyklopädischen Sachinformationen“.²⁶³ Von Bedeutung waren vor allem Glanzeigenschaften von Materialien. „Besonders wertvolle Materialien glänzen und leuchten – je stumpfer und dunkler, umso wertloser“.²⁶⁴ Der Glanz von Materialien könne somit den Glanz Gottes widerspiegeln.

6.2.1 Semantisierung des Glanzes in der christlichen Kunst

Die direkte Korrelation zwischen einem Objekt, dessen Oberflächenwirkung und theologischer Auslegung unterscheidet sich von Fall zu Fall; bei einigen Objekten wird sie jedoch besonders offensichtlich. Dies mag durch Inschriften, aber auch durch die Verwendung einer bestimmten Technik deutlich werden, die der „Beförderung einer spirituellen Erfahrung von Präsenz“²⁶⁵ dient. Im Medium des Mosaiks etwa lassen sich im Frühchristentum technische Neuerungen feststellen, die nur mit der bewusst intendierten Evokation des Göttlichen erklärbar werden.

In der römischen Antike setze man die *tesserae* möglichst plan ein und erreichte durch nachträgliches Polieren eine glatte Oberfläche des Mosaiks. Restaurierungen frühchristlicher Apsismosaiken ergaben jedoch, dass die *tesserae* nun teilweise Höhenunterschiede von bis zu fünf Millimetern aufwiesen. Zudem waren sie in einem Winkel von bis zu 30 Grad leicht schräg eingesetzt, was nur durch das direkte Setzverfahren, also das manuelle Einsetzen und Eindrückens jeder einzelnen *tessera* in den Untergrund geschehen konnte.²⁶⁶ Die dadurch entstandene räumliche Wirkung des Mediums deutet darauf hin, dass dieses Setzverfahren keineswegs einem Nachlassen technischer Fähigkeiten geschuldet ist, sondern bewusst geschah. Die plastischer werdende Oberfläche ging einher mit einem vermehrten Vorkommen großflächiger Mosaiken auf Goldgrund in Apsiden.²⁶⁷ Durch das schräge

²⁶² Reudenbach 1994a, S. 5f.

²⁶³ Reudenbach 2002, S. 6.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Degler und Wenderholm 2016, S. 448.

²⁶⁶ André Meyer: *Mosaik*, in: Handbuch der künstlerischen Techniken. Wandmalerei, Mosaik (Bd. II), hg. von Albert Knoepfli et al., Stuttgart 1990, S. 462, 471f, v.a. 476f; vgl. auch Dominic Janes: *God and Gold in late Antiquity*, Cambridge 1998, S. 112; Barbara Schellewald: *Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), S. 467–469.

²⁶⁷ Knoepfli 1990, S. 428; Janes 1998, S. 110–112. Das Lucca-Manuskript ist die älteste Quelle, die beschreibt, wie Silber- oder Goldplättchen zwischen zwei Glasschichten geschmolzen werden. Vor konstantinianischer Zeit waren *Goldtesserae* selten, Daniela Stiaffini: *Ricette e ricettari medievali. Fonti per una storia delle tecniche di produzione delle tessere musive vitree*, in: *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, hg. von Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi und Giovanni Pagliarulo, Mailand 2000, S. 71.

Versetzen der Steine fungierten diese Mosaiken wie tausendfach gebrochene Spiegel, die das eintreffende Kerzenlicht mannigfaltig reflektieren konnten und durch die unebene Disposition der Steinchen eine lebendige, fast textilartig strukturierte Oberfläche erreichten. Das Licht des Kirchenraumes konnte so in den Apsiden konzentriert und durch den Glanz die göttliche Präsenz im Chor evoziert werden. In einer Inschrift unter dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano in Rom (526/530) ist die Sprache von der „aula d(e)i claris speciosa metallis“, sie verweist somit zudem auf die glänzenden Metall*tesserae*.²⁶⁸ Der Technikwechsel im Frühchristentum scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass die christliche Kunst auf theologische Maxime reagierte: Die Lichtmetaphern des Christentum wurden hier in einer Technik gebunden und durch die Materialisierung des Lichts ästhetisiert.

Darüber hinaus sind auch Inschriften auf Objekten von besonderer Bedeutung für das Verständnis ihrer Rezeption. Klarer als die Inschrift Sugers, offenbart diejenige auf dem Großkumburger Radleuchter (1. Hälfte 12. Jh.), dass hier „[d]er Glanz des vergoldeten Erzes [...] das Werk des Glaubens“ bezeichne.²⁶⁹ Die bereits zitierte Inschrift des Radleuchters aus der Kathedrale von Metz setzte ebenfalls mit einem Verweis auf den Glanz der verwendeten Metalle ein.²⁷⁰ In beiden Fällen wird die lichtreflektierende Oberfläche der Materialien besonders betont und eine Verbindung zur Theologie hergestellt; eine Verwechslung des Glanzes des Objektes mit dem Objekt in seiner christologischen Funktion als Leuchter kann daher ausgeschlossen werden.

6.2.2 Glänzende Bronzetüren

In diesem Zusammenhang mag der Glanz der Bronze auch an Türen wie in Canosa eine Bedeutung gespielt haben. Die Bronzetür des Bohemund-Mausoleums hat durch die jahrhundertelange Exposition eine mehrere Millimeter umfassende Patina bekommen, so dass der schimmernde Oberflächeneindruck der Bronze hier gänzlich abhanden gekommen ist. Ein Hinweis auf den intendierten Glanz von Bronzetüren findet sich jedoch auf einer anderen Bronzetür in Apulien. Die byzantinische Tür in Monte Sant’Angelo trägt eine äußerst interessante Inschrift:²⁷¹

ROGO ET ADIURO RECTORES S(AN)C(T)I
ANGELI MICHA(ELIS), /
UT SEMEL IN ANNO DETERGERE FACIATIS //
HAS PORTAS, SICUTI NOS NUNC OSTEN/
DERE FECIMUS, UT SINT SEMPER//
LUCIDE ET CLARE

*Ich ersuche und bitte euch,
Rektoren von Sankt Michael, dass
ihr diese Türen einmal im Jahr
putzen/polieren lasst, so wie wir es
jetzt gezeigt haben, so dass sie
immer scheinend und leuchtend
sein werden.*

²⁶⁸ Schellewald 2016, S. 462.

²⁶⁹ „Signet opus fidei nitor aureus illitus aeri“, Raff 1994b, S. 21; Raff 1994a, S. 63.

²⁷⁰ Ibid., S. 64; vgl. auch S. 41 in vorliegender Arbeit. Der Glanz wurde nicht nur mit Metallen assoziiert: Das Widmungsgedicht im Godescalc-Evangeliar besteht aus goldenen Buchstaben auf purpurnem Grund; das Gold und Gelb der Buchstaben wird im Gedicht mit christlichen Lichtmetaphern verbunden, Bredekamp 2014, S. 106f.

²⁷¹ Bloch 1986, S. 153, Übers. d. A. nach ibid.

Die Inschrift ist ein einmaliges Zeugnis des mittelalterlichen Umgangs mit Kunstwerken, handelt es sich hier doch um eine Art Gebrauchsanweisung für Bronzetüren. Durch Putzen und Polieren der bronzenen Oberfläche, und damit dem Entfernen der Patina, die sich durch Oxidation bildet, konnte der goldähnliche Schimmer der Bronze konserviert und erneuert werden.²⁷² Die Inschrift ist somit auch ein wichtiger Hinweis auf mittelalterliche, materialästhetische Vorstellungen.²⁷³ Im Gegensatz zu der Inschrift in St. Denis ist diejenige in Monte Sant'Angelo durch den manuellen Vorgang des „Putzens“ ganz klar auf die Materialität der Tür bezogen.²⁷⁴

Materialanalysen zeigten, dass die Tür in Monte Sant'Angelo sowie die anderen byzantinischen Türen in Süditalien einen hohen Anteil an Zink aufweisen, und vergleichsweise wenig Zinn. Damit handelt es sich bei diesen Türen Süditaliens im heutigen Sprachgebrauch und Materialverständnis eigentlich um Messing, und nicht um Bronze.²⁷⁵ Das Zink hatte die Fähigkeit, das Material aufzuhellen, sodass ein gelblicher, an Gold erinnernder Farbton entstand. Im mittelalterlichen Materialverständnis unterschied man zwar nicht zwischen Bronze und Messing, jedoch erwähnen Plinius und Isidor als besonders glänzende Unterart von Bronze das *aurichalcum*: „Aurichalkum wird so genannt, weil es sowohl den Glanz des Goldes, als auch die Härte der Bronze besitzt“.²⁷⁶ Weniger scheint hier eine Evokation von Gold von Bedeutung gewesen zu sein, als dass der Glanz des *aurichalcum* es als besonders wertvolle Art der Bronze auszeichnete.²⁷⁷

Da nun der rechte Flügel in Canosa die Flügel in Monte Sant'Angelo zum Vorbild genommen zu haben scheint, und die topographische Nähe des Michael-Heiligtums nicht zu vernachlässigen ist, scheint es mir naheliegend, dass auch der Glanz der Tür in Canosa eine Rolle gespielt haben könnte. Kupfer-Zinn-Legierungen ergaben einen eher rötlichen Schimmer, der in der Antike für die Anfertigung von Spiegeln geschätzt wurde.²⁷⁸ Dieser

²⁷² Heute ist dieser Glanzeffekt aufgrund restauratorischer Maßnahmen auch in Monte Sant'Angelo nicht mehr ersichtlich, vgl. dazu Sergio Angelucci: *Restauro della porta di bronzo del Duomo di Benevento*, in: *Janua Major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, hg. von dems., Benevento 1987, S. 60.

²⁷³ In einer anderen Inschrift auf der Tür liest man: „Rogo vos om(ne)s, qui hic venitis causa orationis, ut prius inspiciatis tam pulchrum laborem et sic intrantes precamini D(omi)n(u)m proni pro anima Pantaleonis, qui fuit autor huius laboris.“ Hier wird die „Schönheit“ der Arbeit mit dem Stifter in Verbindung gebracht, Bloch 1986, S. 152.

²⁷⁴ Dort definiert *clare* offensichtlich die Oberflächenbeschaffenheit der Tür, während in St. Denis *clarificet* in Bezug zu *mentes* stand.

²⁷⁵ Die Legierung in Monte Sant'Angelo enthält 68-76% Cu, unter 1% Sn, 6-12% Pb, 10-21% Zn, van der Werf et al. 2009, S. 385.

²⁷⁶ „Aurichalcum dictum quod et splendorem auri et duritiam aeris possideat“, Isidor, XVI, 20, 3; vgl. auch Plinius d. Ä. 1989, II, 2 (S. 14f). Auch in der *Schedula* wird *Oreichalkum* als weitere Kupferlegierung erwähnt, für die das Kupfer jedoch einen besonders hohen Reinheitsgrad aufweisen muss. „Biringuccio erwähnt, dass Galmei (= zinkhaltig, *Ann. d. A.*) Kupfer in ein liebliches gelbes, fast wie 24-karätiges Gold verwandle“, Dandridge 2008, S. 99.

²⁷⁷ Die Praxis des Vergoldens von Bronzetüren, wie dies etwa in St. Denis der Fall war, scheint mir wieder anders gelagert zu sein. Dort kam es vielleicht auch auf den Materialwert des Goldes an, vgl. hierzu Claussen 1996, S. 43f.

²⁷⁸ „[D]ie besten waren bei den Vorfahren die aus Brundisium gewesen, die aus einer Mischung von *stagnum* und *aes* bestanden“, Plinius d. Ä. 1989, 130; Weinryb 2016, S. 18f. Weinryb verweist an selber Stelle auch auf die Bronzetüren in Aachen, die seiner Meinung nach die Intention „to shine and reflect“ hatten. Auch im

Schimmer war somit auch an Bronzetüren, die aus einer Kupfer-Zinn-Legierung bestehen, zu erhalten. Ein Hinweis darauf findet sich vermutlich im Zusammenhang mit der Tür in Gnesen (1170er), die über Jahrhunderte hinweg immer poliert worden zu sein scheint, so dass sie noch im 17. Jahrhundert als „porta aurea“ bezeichnet wurde.²⁷⁹

Bronzetüren fanden im Mittelalter, mit Ausnahme der in Canosa, ausschließlich an Kirchenportalen Verwendung. Der Glanz an der Tür, am Übergang zum sakralen Raum, mag den Gläubigen bereits dort auf den geheiligten Ort nach Passieren der Schwelle vorbereitet haben.²⁸⁰ In der Inschrift in St. Denis verblenden daher die Lichtmetaphern den Übergangsort des Portals mit dem Innenraum der Kirche, die Evokation von Licht verweist hier gerade auf den Weg zu Gott. Der Glanz an Türen deutet somit auf den Innenraum, gleichzeitig vermag letzterer aber auch nach außen zu strahlen und die Präsenz des Göttlichen auch im profanen Umfeld zu manifestieren, sowie eine Markierung des Weges zu Gott zu setzen.²⁸¹

Auch in Canosa findet man sich nach dem Durchschreiten des Portals in einem sakralen Raum wieder, in dem durch Apsis und Altar die Anwesenheit Gottes evident wird. Der Schimmer der Bronzetür muss auch hier sakrale Konnotationen besessen haben. Die restauratorische Untersuchung ergab Rückstände von Wachs auf der Oberfläche,²⁸² das womöglich den Glanz der Oberfläche unterstützt haben mag.²⁸³

6.3 Klang

Neben visuellen ästhetischen Qualitäten ist das Material Bronze auch akustisch wahrnehmbar. Isidor von Sevilla spricht dies an, wenn er schreibt: „Inter omnia metalla aes vocalissimum est“.²⁸⁴ Bronze ist aufgrund seiner Klangeigenschaften durch einen weichen Anschlag und einen langen Nachhall der ideale Werkstoff für Glocken. Durch den weithallenden Klang der Glocke ruft die Kirche die Gläubigen zum Gebet und beherrscht darüber hinaus die „auditory landscape“.²⁸⁵

islamischen Raum bevorzugte man im Mittelalter Spiegel aus Kupfer-Zinn-Legierungen mit ihrem rötlichen, wärmeren Glanz, Craddock 1979, S. 74.

²⁷⁹ Mende 1983, S. 86. Die Legierung der Tür in Gnesen setzt sich folgendermaßen zusammen: ca. 88% Cu, ca. 9% Zinn und 3% Blei, es handelt sich also in diesem Fall nicht um Messing, *ibid.*, S. 164. Palladio schreibt zu den zu seiner Zeit noch vorhandenen antiken Bronzetüren in Rom: „volsero quegli Antichi imitare con l'arte quelle specie di metallo Corinthio in cui prevalse più la natura gialla dell'oro“, *Quattro Libri dell'Architettura* (1570), I, VI, nach Vlad Borrelli 1990a, S. 6.

²⁸⁰ Vgl. hierzu auch: Margaret English Frazer: *Church Doors and the Gates of Paradise. Byzantine Bronze Doors in Italy*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), S. 145–162.

²⁸¹ Der Glanz und damit eine Materialeigenschaft der Bronze konstituiert so im besonderen auch den Schwellenort der Tür, vgl. hierzu Kap. 6.4.

²⁸² Vona 2009, S. 382.

²⁸³ In Buch III, 41 beschreibt Theophilus wie mithilfe von Ohrenschmalz Niello glänzender gerieben wird, S. 334.

²⁸⁴ Raff 1994a, S. 61f, Isidor XVI, 20, 11.

²⁸⁵ Gardner 2011, S. 461.

6.3.1 Bronze in der christlichen Harmonie

Akustische Konnotationen müssen sich ausgehend von Glocken im Laufe des Mittelalters auf ihr Material übertragen haben. So definierte Honorius Augustodunensis die Bronze in Radleuchtern als „aes, in dictrina coelesti dulciter sonantes“.²⁸⁶ Auch Wilhelm Durandus, Bischof von Mende (gest. 1296), mochte die akustischen Eigenschaften von Bronze präsent gehabt haben, wenn er das Salomonische Becken als Zusammensetzung verschiedener Metalle beschreibt, „als Zeichen, daß auch die Worte der Taufe in den verschiedensten Sprachen gesprochen werden können“.²⁸⁷ Auf dem Hildesheimer Taufbecken (um 1226) liest man neben der Darstellung der Temperantia: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci“ (Abb. 25).²⁸⁸ Klaus NIEHR erkannte in der Inschrift ein Horaz-Zitat und liest darin kunsttheoretische Anklänge. „Die Temperantia an der Hildesheimer Taufe [...] versucht mit ihrer Tätigkeit des *miscere utili et dulci* genau dieses rechte Maß [...] herzustellen, der sich der vollendete Künstler zu befleißigen hat“.²⁸⁹ Daneben mag das „rechte Maß“ des *miscere utili et dulci* noch eine andere Bedeutung haben: Das rechte Maß, die richtige Proportionierung war im Glockenguss von großer Bedeutung und wurde schon in der Darstellung des Gießers Riquin mit dem Attribut der Waage deutlich. Nur das richtige Mischverhältnis führt zum vollen Klang der Bronze.²⁹⁰ Theophilus beschreibt, dass das Mischverhältnis von vier Teilen Kupfer zu einem Teil Zinn den perfekten Klang einer Glocke ergäbe.²⁹¹ Diese Bedeutung des „rechten Maßes“ mag auch am Hildesheimer Taufbecken eine Rolle gespielt haben, da man nur so „jede Stimme erhielt“. Auch hier ist es das Material des Taufbeckens, dem die akustischen Eigenschaften zugeschrieben werden.²⁹² Eng mit der Metallbearbeitung soll die Erfindung der Musik der Bibel nach zusammenhängen. Von Tubal wird im Alten Testament (Gen 4,21) erzählt, er sei ein großer Metallgießer gewesen und „that he was delighted by the sound of the metals, which he

²⁸⁶ „Erz bezeichnet die durch himmlische Belehrung „süß Klingenden“, Raff 1994a, S. 61.

²⁸⁷ Nach Raff 1994b, S. 23f.

²⁸⁸ „Jede Stimme erhielt, wer Süßes und Nützlichliches mischte“, Michael Brandt und Claudia Höhl (Hg.): Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, Regensburg 2008, Kat. Nr. 21, S. 284–289.

²⁸⁹ Niehr 1989, S. 13. Aufgrund des gelehrten Antike-Bezuges geht Lutz davon aus, dass Bischof Wilbrand der Ideator des Werkes war, Lutz 2008, S. 18f.

²⁹⁰ Der Zusammenhang von Elementen, derer richtigen Mischung und dem Klang spielt auch für Albertus Magnus eine Rolle: sich auf Aristoteles (Buch III) stützend meint er, dass klangvolle Materialien eine bessere Mischung von Elementen inne hätten: „Gold, silver and copper are more sonorous than other metals because they have better mixture of subtle water and subtle earth in them“; das Vibrieren der Metalle komme durch Luft oder Dampf im Material zustande, Charles Burnett: Sound and its Perception in the Middle Ages, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century, Warburg Institute Surveys and Texts XXII, hg. von Charles Burnett, Michael Fend und Penelope Gouk, London 1991, S. 51f.

²⁹¹ Auch bei Theophilus ist das Maß von Bedeutung, wenn es um die Herstellung von Zimbeln geht: Größe der Glocken zueinander; Menge des Wachses bzw. der Metalle bei ihm genau angegeben, Theophilus 2014, S. 475.

²⁹² Weinryb zitiert in diesem Kontext Hugo von Fouilloy, der auf die Beziehung zwischen Klang und Form von Taufbeckens verweist, Weinryb 2016, S. 75. Dandridge vermerkt, dass der Guss von Taufbecken dem von Glocken in technischer Hinsicht sehr ähnlich war, Dandridge 2008, S. 97.

figured out arose out from the proportions of their weight and their consonances“.²⁹³ Durch die enge Verknüpfung der Musik und der Harmonie mit der Mathematik offenbart sich wieder ein kosmologischer Rahmen, dem sich die Bronze nicht nur durch ihren Entstehungskontext und ihre Produktionsumstände, sondern auch durch ihre materialästhetischen Eigenschaften über die Form (der Glocke) hinaus einschreibt.²⁹⁴

6.3.2 Unde boat mundus

BERTAUX notierte während seines Besuchs in Canosa, dass die Tür, „en tournant sur ses gonds, elle rend un son de cloche“.²⁹⁵ Welche Rolle konnten akustische Qualitäten des Materials darüber hinaus am Mausoleum des Kreuzfahrers spielen? Die Künstlerbezeichnung des *campanarius* verdeutlicht, dass dem Gießer die Klangeigenschaften seines Werkstoffes durchaus bewusst gewesen sein müssen.²⁹⁶ Möglicherweise lässt sich durch seine Person eine Besonderheit der Flügel erklären: In beiden Legierungen wurde Silber in stellenweise sehr hohen Konzentrationen nachgewiesen, die nicht durch Verunreinigung zu erklären sind.²⁹⁷ WEINRYB zitiert eine Episode nach Notker Balbulus, in der dieser von einem Glockengießer berichtet, welcher nach Silber, anstatt Zinn verlangt, um eine Glocke noch klingender zu machen.²⁹⁸ Unklar ist, ob Silber tatsächlich die Klangqualitäten von Glocken verbessert, Theophilus erwähnt dies nicht, und auch die Tatsache, dass bis heute der ideale Klang von Glocken durch ein bestimmtes Verhältnis von Kupfer zu Zinn erreicht wird, legt nahe, dass Silber für die Klangqualität der Objekte nicht von Bedeutung ist.²⁹⁹ Möglicherweise beruht das Missverständnis auf biblischen Versen, die die Rede des Gerechten dem Silber vergleicht. Auch Inschriften auf Radleuchtern spielen auf diese Konnotation des Edelmetalls an.³⁰⁰ Möglicherweise wurde Silber aus diesen Gründen Glocken beigegeben, deren Klang somit den „wahren“ Glauben verkünden konnte.

²⁹³ Weinryb 2016, S. 96. „Die Griechen aber sagen, Pythagoras habe die Anfangsgründe dieser Kunst aus dem Klang der Hämmer und der Ausbreitung [des Tons] der geschlagenen Saite erfunden“, Isidor 2008, XVI, III.

²⁹⁴ Vgl. auch im Prolog zum Dritten Buch des Theophilus: „Durch den Geist des Verstandes hast du die Fähigkeit erlangt herauszufinden, nach welcher Ordnung, in welcher Varietät, mit welchen Maßverhältnissen du deine verschiedenen Werke beginnen kannst. / Per spiritum *intellectus* cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo“, Theophilus 2014, S. 245.

²⁹⁵ Bertaux 1968, S. 411.

²⁹⁶ Vgl. auch Weinryb 2016, S. 92.

²⁹⁷ Im linken Flügel an einem Punkt nahe der Gussöffnung maß man 25,28% Silber, im rechten Flügel im Durchschnitt 1,04–1,8 %, van der Werf et al. 2009, S. 389; Vona 2009, S. 378.

²⁹⁸ Weinryb 2016, 28f.

²⁹⁹ Die Glockengießer Johannes Grassmayr (Innsbruck) und Michael Metzler (Berlin) bekräftigen, dass eine Zugabe von Silber für den Klang von Glocken keine Rolle spiele, diesen also nicht verbessere. Manchmal wurden dem Guss am Ende glückbringende Objekte beigegeben, darunter auch Silbermünzen. Eventuell geschah Ähnliches in Canosa. Sowohl Johannes Grassmayr als auch Michael Metzler möchte ich ganz herzlich für ihre Hilfe danken.

³⁰⁰ Nach Sprüche 10,20 bzw. Psalm 12,7. Eine derartige Radleuchter-Inschrift findet sich etwa bei Honorius Augustodunensis: „Das Silber bezeichnet die durch ihre Beredsamkeit Glänzenden“, Raff 1994a, S. 61; oder beim Metzler Radleuchter: „durch das Silber wird auf die keusche Redeweise angespielt“. Bei Notker Balbulus mag die Glocke gerade deshalb zersprungen sein, weil der Gießer betrogen und gelogen hat.

Die appellativen Verse des linken Flügels lässt diesen darüber hinaus zum sprechenden Objekt werden. Die Inschrift beginnt jedoch mit der Evokation und etymologischen Spielerei des Namens des Verstorbenen: *unde boat mundus quanti fuerit Boamundus*. Getauft wurde der Kreuzfahrer allerdings auf den Namen Markus. Der französische Chronist Ordericus Vitalis (ca. 1075–1142) überliefert in seiner *Historia Ecclesiastica*, wie Bohemund zu seinem ungewöhnlichen Namen kam. Als sich der Kreuzfahrer in Frankreich befand,

[m]ulti nobiles ad eum veniebant, eique suos infantes offerebant, quos ipse de sacro fonte libenter suscipiebat, quibus etiam cognomen suum imponebat. Marcus quippe in baptisate nominatus est; sed a patre suo, audita in convivio joculari fabula de Buamundo gigante, puero juccunde impositum est. Quod nimirum postea per totum mundum personnit, et innumeris in tripartito climate orbis alacriter innotuit. Hoc exinde nomen celebre divulgatum est in Gallis, quod antea inusitatum erat pene omnibus Occiduis.³⁰¹

Bohemunds Name scheint gerade in Frankreich zum Topos geworden zu sein.³⁰² Auch das Kreuzzugslied des Marbod von Rennes beginnt und endet mit der Evokation des Namens: „Per totum mundum fert fama boans Boemundum / Et reboet mundus, quia tanta facit Boemundus“.³⁰³ Die wohl lebensnächste Beschreibung des Kreuzfahrers findet sich in der Alexiade der Anna Komnena, welche angesichts des Treffens 1108 mit ihrem Vater, dem byzantinischen Kaiser Alexios I., bei Dyrrachium, entstand. „[S]ein Anblick rief bewunderndes Staunen, die Nennung seines Namens Schrecken hervor“.³⁰⁴ Ebenfalls betont sie die Stimme des Kreuzfahrers, die ihm neben seinen militärischen Taten Achtung einbrachte.³⁰⁵ Unklar ist, inwiefern derlei Beschreibungen auf Tatsachen beruhen, oder ob mit der Stimme besondere Konnotationen verbunden waren. Aristoteles etwa unterschied *sonus* von *vox*. „Voice is a specific kind of sound. It is a particular sound made by something with a soul and has a certain significance“.³⁰⁶ Die Stimme war also von gewisser Bedeutung für die Präsenz einer Person. Darüber hinaus mag ihre Vergegenwärtigung in der

³⁰¹ Orderici Vitalis Angligenae Coenobii Uticensis monachi *Historia ecclesiastica*, in: Jacques Paul Migne, *Patrologia Latina* 188, Paris 1890, Lib. XI, IX (S. 810), nach Houben 2012, S. 83f („kamen viele Adelige zu ihm, und brachten ihm ihre Kinder, die dieser gern zur Taufe nahm und ihnen sogar seinen Namen gab. Letzterer (= Bohemund, Anm. d. A.) freilich wurde auf den Namen Markus getauft, doch sein Vater, der bei einem fröhlichen Gastmahl die Erzählung von dem Riesen Bohemund hörte, gab dem Jungen diesen Namen zum Spiel. Dieser allerdings hallte später in der ganzen Welt wieder und ist Unzähligen in der Welt bekanntgeworden. Von nun an war der Name weit verbreitet in Frankreich, wo er vorher im ganzen Abendland sehr selten war“, Übers. d. A.).

³⁰² Bohemunds Bekanntheit offenbart sich auch darin, dass 1106 die *Gesta* in Frankreich bereits dreimal kopiert worden waren, Carpini 2014, S. 99f; vgl. dazu auch: A.C. Krey: *A Neglected Passage in the Gesta and its Bearing on the Literature of the First Crusade*, in: *The Crusades and Other Historical Essays presented to Dana C. Munro*, hg. von L. J. Paetow, New York 1928, S. 57f; Rubenstein 2016, S. 113–135.

³⁰³ Marbod von Rennes, Sp. 1672, vgl. Anhang I.

³⁰⁴ Anna Komnena: *Alexias*. Übersetzt, eing. und komm. von Diether Roderich Reinsch, Köln 1996, Buch 13, S. 459, vgl. Anhang II.

³⁰⁵ An einer anderen Stelle beschreibt sie den Vater: „Was seine Stimme angeht: Wenn Homer von Achill hat sagen können, dass die Menschen, wenn sie ihn hörten, den Eindruck einer aufgeregten Menge hatten, so schlug der Schrei dieses Kriegers, wie man berichtet, Tausende in die Flucht“, zitiert nach Houben 2012, S. 84.

³⁰⁶ Burnett 1991, S. 46.

Inschrift auf der Bronzetür die Seele des Verstorbenen im Besonderen memorieren und zu seiner Heroisierung beitragen: *meruit dici nomine iure suo intonuit terris*.

In der antiken Vorstellung der Tonerzeugung wurde der menschliche Stimmapparat mit Musikinstrumenten gleichgesetzt und noch Isidor handelt die menschliche Stimme in seinem Kapitel *Von der Musik* (III, 20, 8–14) ab. Aristoteles beschreibt den idealen Tonerzeuger als bronzenes hohles Objekt, was spätere Kommentatoren schlicht mit *Glocke* übersetzten.³⁰⁷ Glocken sind in Europa seit dem 6. Jahrhundert nachweisbar, ihre Entwicklung steht in engem Zusammenhang mit ihrer liturgischen Funktion.³⁰⁸ Sie rufen die Gläubigen zur Messe, und auch in der Messe selbst spielt der Glockenklang als Musik eine wichtige Rolle. Anlässlich des Todes von Riccardo Annibaldi (gest. 1289) wurde gar eine Glocke gestiftet; Gardner definiert die Stiftung damit als Teil einer „musical *memoria*“.³⁰⁹ Der den Glocken innewohnende rituelle Aspekt überträgt sich somit auf die *memoria* des Verstorbenen. Möglich sind derlei Konnotationen auch bei einer ehernen Tür, die durch das Bewegen der Eintretenden einen glocken-ähnlichen Laut von sich gibt. Neben dem Oberflächenglanz der Bronze konnten also auch die akustischen Eigenschaften der Bronze liturgische Konnotationen innehaben.³¹⁰ Vor allem das Bewegen der Tür beim Überschreiten der Mausoleumsschwelle konnte somit mit rituellen Handlungen assoziiert werden.

6.4 Schwelle

Mit dem Zusammenhang von Ritual und Schwelle setzte sich Arnold VAN GENNEP in *Les rites du passage* bereits 1909 kulturwissenschaftlich auseinander. Von großer Bedeutung für ein Schwellenmoment sind ihm zufolge Riten, die eine Transformation bewirken. Victor TURNER griff das Konzept auf und prägte den Begriff des Zustandes der *Liminalität* für eine Schwellenphase,³¹¹ welcher für die aktuelle Liminalitätsforschung im Zuge des *spatial turn* eine große Rolle spielt.³¹² Im Kontext mittelalterlicher Kunst wurde das Konzept der Schwelle und deren künstlerische Kommentierung zum ersten Mal umfassend in der kürzlich erschienenen Dissertation von Tina BAWDEN untersucht, der hier viele Anregungen zu verdanken sind.

6.4.1 Das mittelalterliche Kirchenportal

Unter den lateinischen Bezeichnungen für Tür oder Portal (*ianua, ostia, forse, porta*) deutet vor allem der Begriff *ianua* auf das Konzept der Schwelle, das im Folgenden von Bedeutung ist: Die Doppelköpfigkeit des römischen Gottes Janus verweist bewusst in zwei Richtungen.

³⁰⁷ Aristoteles in *De anima* (419b, 16), nach Burnett 1991, S. 47.

³⁰⁸ P. F. Pistilli: Campana, in: Enciclopedia dell'arte medievale, hg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. IV, Rom 1993, S. 85; de Blauuw 1993, S. 370.

³⁰⁹ Gardner 2011, S. 461.

³¹⁰ Inwiefern die Akustik der Tür wiederum rituell genutzt wurde, sei jedoch dahingestellt.

³¹¹ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2014, S. 305.

³¹² Mehr dazu bei Bawden 2014, S. 20 bzw. ganzes Einführungskapitel.

Die Schwelle ist ebenso auf zwei Seiten ausgerichtet, sie ist Teil zweier Welten: Innen und Außen.³¹³ Hierin offenbart sich auch die Ambivalenz, die eine Schwelle grundsätzlich konstituiert. Sie ist zugleich Übergang und Grenze,³¹⁴ in einem eigentlich nicht existenten Raum konzentriert sich eine unheimliche Dichte an Bedeutungen, was das Passieren einer Schwelle zu einem Schlüsselmoment macht.

BAWDEN konnte darlegen, dass der Übergang vom profanen in einen sakralen Raum vielerlei gestalterische Lösungen hervorrief und die skulpturale Ausgestaltung von Kirchenportalen ihre liminale Verankerung oft kommentiert. In romanischen Tympana wurden häufig Weltgerichtsdarstellungen angebracht, welche die Gläubigen einerseits an die Erlösungsverheißung des Christentums erinnern und sie gleichzeitig vor der Verdammnis eines nicht-christlichen Lebens warnen.³¹⁵ Offenbar entwickelten sich eschatologische Programme vor allem entlang der großen Pilger Routen Europas, etwa der nach Santiago de Compostela. Auch taucht die ambivalent konnotierte Figur des Löwen um 1100 vermehrt an Hauptportalen auf.³¹⁶ In dem als *Liber Sancti Jacobi* bekannten Pilgerführer nach Santiago (um 1140) schreibt der unbekannte französische Verfasser über das Nordportal: „Zwei große wilde Löwen stehen außen an den Wänden; sie betrachten ständig die Türen, als wollten sie diese bewachen, einer auf der rechten Seite und einer auf der linken“.³¹⁷

Das Übergangsmoment an Schwellen manifestiert sich in materieller und immaterieller Hinsicht. Wurde oben bereits auf das göttliche Herrlichkeit konnotierende Potenzial glänzender Türen verwiesen, bezeichnet sich Christus selbst nach dem Johannes-Evangelium als Tür: *Ego sum ostium per me si quis introierit salvabitur* (Joh, 10,9).³¹⁸ Das *hineingehen – introierit* – ist die Handlung, die zur Erlösung führt. Der Vers wurde gerne über Kirchenportalen angebracht, so etwa am Eingangsportal Sankt Benedikts in Alpirsbach, oder als Abwandlung am Eingang eines Nonnenkonventes bei Salzburg („Porta patet vite. Christus via vera. Venite“) und auf den Türen von St. Denis.³¹⁹ Das *Venite* fordert den Gläubigen zum Eintreten, zur Aktion auf. Das performative Moment an Portalen bringt den Ort in direkten Kontakt mit dem Eintretenden, was sich wiederum in Bildprogrammen

³¹³ Vlad Borrelli 1990a, S. 1f; vgl. auch Bawden 2014, S. 25ff.

³¹⁴ Bawden 2014, S. 21–23; vgl. auch Steffen Bogen: Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400), in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, Paderborn 2013, S. 95 („Die Schwelle ist eine Grenze, *über* die man gelangt“).

³¹⁵ Bawden 2014, S. 26; vgl. auch Mende 1983, S. 7.

³¹⁶ Frühe Beispiele hierfür finden sich in Salerno und Modena (um 1100).

³¹⁷ *Liber Sancti Jacobi. Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela*, übers., engl. und komm. von Klaus Herbers, Tübingen 1986, S. 144. Löwen finden sich häufig als Protom von Türziehern, ein Motiv das weit in die Antike zurückreicht, Ursula Mende: Türzieher mittelalterlicher Bronzetüren, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 480f. Dort sind sie sowohl positiv (vgl. Kap. 4.3.2) als auch negativ besetzt, vgl. Bawden 2014, S. 261. Darüber hinaus ist der Löwe ein Symbol von Herrschaft und Gerichtsbarkeit, weshalb ihre Kollokation an Türen, die im Mittelalter als Orte der Rechtsprechung fungierten, naheliegt, Dalli Regoli 2012, S. 51–59. Vgl. auch Deimling 1998, S. 507f.

³¹⁸ Bawden 2014, S. 41; vgl. auch English Frazer 1973, S. 162.

³¹⁹ Antonio Cadei: *Porta Patet*, in: *Janua Major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, Ausst.-Kat. Benevento, hg. von Sergio Angelucci und Claudio Marinelli, Rom 1987, S. 12; Suger 2000, S. 324.

fassen lässt.³²⁰ Ähnlich wie in Moissac müssen sich auch am Portal in Santiago Apostelfiguren befunden haben, von denen das *Liber Sancti Jacobi* berichtet: „Über den innersten Gewändepfeilern sind vier Apostel dargestellt: jeder hält in der linken Hand ein Buch, und erteilt denen, die die Basilika betreten, mit der erhobenen rechten Hand den Segen“.³²¹ Der Gläubige wird am Portal auf das Betreten des heiligen Raumes vorbereitet; die Apostelfiguren fungieren als Vermittler, deren skulpturale Ausgestaltung die taktile Wahrnehmung des Heilsversprechens gewährleistet (Abb. 26).

6.3.2 Die Mausoleumstür als Schwelle

Im Schwellenort manifestiert sich ein Moment des Austausches und der Kommunikation, der Eintretende bzw. Rezipient ist in die liminale Situation und ihre Materialität stark eingebunden.³²² Besonders die Bronze lädt auf materieller Ebene zur Berührung ein. Auf einigen Bronzetüren hat dieser haptische Moment auf der Oberfläche des Materials eine Spur hinterlassen. Im partizipatorischen Fassen und Reiben des Materials durch die Gläubigen entstehen durch den Abrieb glänzende Stellen (Abb. 27). Hier führt gerade die punktuelle und bewusste haptische Interaktion des Rezipienten mit dem Material des Objektes zu eben jenem Glanzeffekt, der auf das immateriell Göttliche verweisen kann. Die (irdische) Materialität des Objektes vermittelt in diesem Falle den Gläubigen ganz konkret zum Transzendenten.

Die Türschwelle in Canosa stellt einen Kontakt zum sakralen Ort her und damit zum Verstorbenen selbst. Durch Rituale, die hier auch mit den akustischen Eigenschaften der Bronze assoziiert werden können,³²³ sollen die *memoria* und der Ruhm des Verstorbenen auf Erden beständig bleiben, wobei deren performativer Kraft zur Vergegenwärtigung besondere Bedeutung zukommt. Das performative Moment lässt sich in Canosa etwa in der Aufforderung zum Beten und damit dem In-Kontakt-Treten mit Gott fassen. Die Lobpreisung Bohemunds schließt demnach mit den Worten: *intrans cerne fores videas quid scribitur ores ut celo detur Boamundus ibique locetur*.³²⁴ Nicht nur referiert die Inschrift

³²⁰ Margit Kern weist auf die performative Kraft von Tür- und Portalbereichen, in denen sich das Durchschreiten „zu einem sinnstiftenden Handlungsvollzug“ manifestiert. Kulturelle Bedeutung könne sich hier anhand von Bildern konstruieren, Margit Kern: Performativität im Bereich von Tür und Tor. Eine Ikonologie der Bewegung, in: Geschichte und Ästhetik, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München 2004, S. 33.

³²¹ *Liber Sancti Jacobi* 1986, S. 144.

³²² Die Eigenbewegung des Betrachters spielt zudem bei der Wahrnehmung von Materialien eine gewisse Rolle, vgl. dazu Karl Schawelka: „More matter with less art“? Zur Wahrnehmung von Material, in: Material in Kunst und Alltag, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 24f.

³²³ De Blaauw beschreibt die Einführung des *custode* (niedrigster Klerikerrang), der für die Beleuchtung und das Glockengeläut zuständig ist, sowie die Verantwortung für die Portale trägt. Bei Durandus findet sich dies überliefert: „dopo la cerimonia simbolica dell'affidamento delle porte e della consegna della corda, l'ostiaro diventa anch'egli attivo aprendo e chiudendo i battenti e suonando le campane“, de Blaauw 1993, S. 382f.

³²⁴ Das hier verwendete *fores* findet vor allem für zweiflügelige Türen Gebrauch und ist weniger ambivalent besetzt, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, hg. von Karl Ernst Georges, Bd. 1, Leipzig/Hannover 1951, Sp. 2815.

hier auf die Tür als Trägermedium, sondern auch auf sich selbst als Schrift und Vermittlermedium.³²⁵

Erika FISCHER-LICHTE zufolge markiert eine ästhetische Schwelle eine Transformation des die Schwelle Übertretenden. Die Transformation mag sich in Canosa einerseits im Übergang vom profanen in den sakralen Raum manifestieren, der im Glanz des Materials bereits kommentiert wird. Gleichzeitig markiert das Mausoleum die Transformation des Verstorbenen selbst, der hier vom Erdenreich ins Himmelreich aufsteigen sollte. Bawden stellt heraus, dass der lateinische Begriff *limen* sowohl den Eingang einer Kirche bezeichnet (also den Übergang zum sakralen Raum), als auch den Übergang in den Himmel.³²⁶ Der Chiasmus *qui vivens studuit ut pro Christo moreretur promeruit quod ei morienti vita daretur* mit der doppelten Verschränkung von Leben und Tod weist besonders auf letzteres, den Transformationsmoment des Verstorbenen.

Durch die Materialität der Tür unterstützt sozusagen der transformierte Gläubige die Transformation des Verstorbenen; in der Architektur und ihrer Tür manifestiert sich somit ein doppelter Übergangsmoment.

Dieser ist nicht nur inschriftlich und materiell zu fassen, der Betrachter kann zudem „das Bild, auf das er blickt, in Verbindung bringen mit dem Ort, an dem er sich befindet“.³²⁷ Die beiden gravierten Paneele befinden sich im Zentrum des rechten Flügels, damit also dem Betrachter in unmittelbarer Nähe. Oben findet die himmlische Erscheinung statt, die Anbetungsszene wird damit dem irdischen Raum entrückt. Die Anbetung wird in der Inschrift angesprochen: *ores ut celo detur Boamundus ibique locetur*; die Aussage der Schrift wird im Medium Bild unterstützt. Das heutige Fehlen der Christusfigur erhöht für den modernen Betrachter die Interaktionskraft der Anbetung noch: Gerade durch die entstandene Leerstelle³²⁸ scheint die Anwesenheit des transzendenten Göttlichen noch präsenter.³²⁹

Im unteren Paneel ist die Szene irdisch verankert. Trotz der Identifikationsprobleme der Figuren muss hier ein Übergangsmoment in Form einer weltlichen Herrschaftsübergabe dargestellt sein (vgl. Kap. 5.2.2). Die Berührung der beiden Figuren links macht das Übergabemoment greifbar, während die rechte Figur durch ihr Fassen ans Gewand die Bedeutung des taktilen Moments fast zu kommentieren scheint.

³²⁵ Bawden stellt fest, dass Bilder auf Türen oft selbstreflexiv sind, Bawden 2014, S. 248. Auch an der Tür von San Paolo fuori le Mura ist die Inschrift selbstreflexiv: „Tu quoque, qui sacri succedis limina templi, has, per quas intras, studiosius inspice porta“ („Du auch, der du die Schwelle dieses Tempels passierst, richte den aufmerksamen Blick auf dieses Portal, durch das du schreitest“; Übers. d. A.), nach Bloch 1986, S. 142.

³²⁶ Bawden 2014, S. 11.

³²⁷ Ibid., S. 9.

³²⁸ Die Voraussetzung der gezielten Platzierung einer Leerstelle, wie Kemp sie nach Wolfgang Iser definiert, ist hier nicht gegeben, Wolfgang Kemp: Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von dems., Köln 1985, S. 259. In diesem Sinne besetzt in Canosa eher eine *Fehlstelle*. Doch beflügelt das fehlende Stück in Canosa in besonderer Weise die Kreativität des (heutigen) Betrachters und lässt ihn in die Kommunikation mit der Darstellung und dem Material einsteigen, vgl. *ibid.*, S. 261.

³²⁹ Möglich wäre auch, dass sich hier eine Szene der Anbetung Mariens befand, die hier als Mediatrix in Erscheinung treten könnte. Ihre Vermittlerposition verwies wieder auf die besondere Schwellensituation.

Zudem mag das Konzept der Schwelle einen besonderen Zwischenzustand Bohemunds schon zu Lebzeiten beschreiben. Die Inschrift evoziert im „*non hominem possum dicere nolo deum*“ einerseits die göttliche Nähe des Verstorbenen, wie auch die Inszenierung Bohemunds als Kreuzfahrer-Held und einem Märtyrer gleichem *miles Christi*.³³⁰ Die sakralen Konnotationen von Glanz, Klang und Taktilität der Tür übertragen sich somit auch auf den weltlichen Ruhm des Verstorbenen.³³¹

7 Zur Topographie einer Bronzetür

Die bisherige Konzentration auf das Material der beiden Flügel und deren vielschichtiger Semantiken auf zeitlicher Ebene – zurückgehend in die römische Antike ebenso wie in das Jerusalem des Königs Salomon – und zwischen irdischem und jenseitigem Reich, soll abschließend durch eine topographische Komponente erweitert werden, die bereits in der Schwellensituation der Tür anklang. Die Materialität eines Objektes wird demgemäß nicht nur durch Techniken und den Herstellungsprozess, semantische und ästhetische Überlegungen, sondern auch durch die greifbare Lokalisierung eines Objektes konstituiert. Auch hier bilden die Städte Rom und Jerusalem durch das Papsttum und die Kreuzzüge zwei Pole, zwischen denen sich die Tür in Canosa di Puglia verankern lässt. Zugleich mit der räumlichen Erweiterung soll der Blick hier über die Tür hinaus ebenso die Mausoleumsarchitektur mit einbeziehen, welche die Vergegenwärtigung des Kreuzfahrers räumlich markiert. Was sich im Material offenbarte – weltlicher Herrschaftsanspruch und die *memoria* des Verstorbenen – kann so auch vor größerem Hintergrund betrachtet werden. Das (kirchen)politische Umfeld Apuliens kontextualisiert den machtlegitimatorischen Anspruch der Bronze, ebenso wie die Verankerung des Objektes in der sakralen Topographie Süditaliens memoriale Strategien des Materials herausstellt. Abschließend wird vor diesem Hintergrund der Fokus erneut auf den technischen Entstehungskontext der beiden Flügel gelegt, der nun in einen mediterranen Kontext eingeordnet werden kann.

7.1 Das politische Umfeld Süditaliens

Bei der Auseinandersetzung mit dem Material der Tür zeigte sich, dass dieses keinen Antikenbezug in einem vagen Sinne beinhaltet, sondern die Bronze in herrschaftlicher und dynastischer Hinsicht aufzufassen ist. Wie aber wurden derlei Konnotationen ins Apulien des 12. Jahrhunderts tradiert? Zwei institutionelle Größen kommen hierbei in Betracht, die besonders die apulische Realität konstituierten: der benediktinische Orden bzw. die Reformkirche und das byzantinische Kaiserreich.

³³⁰ Das literarische Stilmittel der *hyperoché* war im Mittelalter ein „Topos der panegyrischen Literatur“, das die Unvergleichlichkeit des besungenen Helden herausstellen sollte, Spreckelmeyer 1974, S. 193.

³³¹ Besonders die Taktilität von Türziehern in rechtlichem Kontext mag verbunden mit dem Klang, den das Klopfen auf der Bronze hervorbrachte, einen herrschaftlichen Aspekt evoziert haben, vgl. dazu Bawden 2014, S. 197.

7.1.1 Normannen und Benediktiner

Der Erfolg der Normannen in Süditalien wäre ohne den benediktinischen Orden und das Papsttum nicht möglich gewesen. Von Beginn an manifestierte sich eine enge Abhängigkeit beider Parteien voneinander; die Normannen protegierten den benediktinischen Orden und legitimierten in teuren Kathedralbauten auch ihre eigene Vorherrschaft im Süden.³³² Im August des Jahres 1089 erhielt Bohemund durch einen Tausch unter Vermittlung Papst Urbans II. die bedeutendsten Städte Apuliens, Bari und Brindisi, von seinem Bruder Roger Borsa.³³³ Bereits zwei Jahre zuvor etablierte sich Bari als bedeutendes Pilgerzentrum, als die Reliquien des Heiligen Nikolaus von Myra von Bareser Kaufmännern geraubt und in die Hafenstadt gebracht wurden, wo ihm zu Ehren eine neue Kathedrale errichtet wurde.³³⁴ 1089 fand auch die Weihe der Reliquien durch Papst Urban II. statt, der im selben Jahr Elia (1089–1105) zum Bischof von Bari ernannte.

Traditionell befand sich der nordapulische Bischofssitz seit frühchristlicher Zeit in Canosa und war eng mit dem Heiligen Sabinus verbunden. Dieser war Bischof von Canosa (ca. 514–566) und lange Zeit der bedeutendste Heilige Apuliens.³³⁵ Im Dritten Buch (Kap. V) der *Dialogi* (593–594) erwähnt Gregor der Große zwei Episoden aus dem Leben des Bischofs und seine enge Freundschaft mit Benedikt von Nursia.³³⁶ In mehreren Quellen wird Sabinus zudem als enger Vertrauter der Päpste Johannes I., Bonifaz II. und Agapito erwähnt. Vor allem im Zuge der Vermittlung zwischen oströmischer und weströmischer Kirche muss Sabinus eine wichtige Rolle gespielt haben.³³⁷ In der anonymen Sabinus-Vita von Anfang des 9. Jahrhunderts (*Historia vitae inventionis translationis S. Sabini episcopi*) wird die Auffindung und Überführung der Reliquien in die Kathedrale von Canosa überliefert, wo sie nicht lange verbleiben sollten.³³⁸ Das *Chronicon Salernitanum* erwähnt, dass Canosa 851 von nordafrikanischen Piraten bedroht und infolgedessen der damalige Bischof von Canosa

³³² Vgl. etwa Houben 1995, S. 13–33; Oldfield 2014, S. 95f.

³³³ Flori 2007, S. 57.

³³⁴ Die Rolle der normannischen Herrscher ist unklar, der Impuls scheint von der Bareser Bevölkerung ausgegangen zu sein, Lavermicocca 2010, S. 23–29. In der Stadt war der Nikolauskult schon vor der Translation der Reliquien verbreitet, wie eine große Anzahl dokumentierter Kirchen seines Patroziniums belegt, Kai Kappel: S. Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien, Worms am Rhein, 1996, S. 19.

³³⁵ Gerardo Cioffari: San Sabino e l'Oriente, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 47, S. 21. Sabinus Existenz ist u.a. durch seine Teilnahme im November 531 an einer römischen Synode unter Papst Bonifaz II belegt, Giorgio Otranto: Martiri e Santi nell'area meridionale tardoantica, in: Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione, hg. von Adele Coscarella und Paola De Santis, Rom 2012, S. 62; Oldfield 2014, S. 31.

³³⁶ Réginald Grégoire: La presenza di San Savino nella letteratura agiografica, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 21f; Otranto 2012, S. 63.

³³⁷ Quellen erwähnen Sabinus 525 als Teil einer päpstlichen Delegation in Konstantinopel. Einige Zeit später ist Sabinus wieder während Verhandlungen mit Justinian in Konstantinopel bezeugt, Ada Campione: La vita e il culto di San Sabino, in: Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa, Ausst.-Kat. Bari, hg. von Raffaella Cassano, Venedig 1992, S. 832–834.

³³⁸ Die Entstehung der Vita steht in engem Zusammenhang zum longobardischen Königshaus von Benevent und muss vermutlich als Legitimierungsstrategie verstanden werden, *ibid.*, S. 832–834.

mitsamt der Reliquien des Heiligen nach Bari fliehen musste.³³⁹ Der Canosiner Bischofssitz befand sich von nun an faktisch in Bari, was eine jahrhundertelange Rivalität zwischen den Städten begründete; erst unter Elia fand die offizielle Titelübertragung statt. Die Wiederentdeckung der Sabinus-Reliquien 1091 in Bari legitimierte somit offensichtlich die Verlegung des Bischofssitzes.³⁴⁰ Es ist auch möglich, dass der Heiligenkult des Sabinus im Kontext der Bemühungen Papst Urbans II., zwischen Ost- und Westkirche zu vermitteln, eine Rolle gespielt hat und am Ende des 11. Jahrhunderts in Apulien gefördert wurde.³⁴¹ Das Bestreben des Papstes gipfelte 1098 in der Ausrichtung des zweiten ökumenischen Konzils in Bari, womit die Stadt ihre kirchenpolitische Bedeutung stärkte.³⁴²

Vor diesem Hintergrund verwundert es zunächst, dass Bohemund in Canosa bestattet wurde und nicht in Bari. Womöglich hängt dies mit Unruhen zusammen, die nach dem Tod Bohemunds in Bari ausbrachen.³⁴³ In Canosa ist der Verstorbene durch die architektonische Anbindung an die 1101 von Papst Paschalis II. Sabinus geweihte Kathedrale dem Heiligen besonders verbunden, auch sind Stiftungen Bohemunds an sie überliefert.³⁴⁴ Möglicherweise war die Bestattung Bohemunds in Canosa also auch ein Akt der Versöhnung zwischen den Rivalen Bari und Canosa.

Eine Verbindung zur Reformkirche wird nicht nur im Patrozinium der Kathedrale von Canosa offenbar, sondern ist auch in der Gestaltung der Tür zu fassen. Da der rechte Flügel wohl das Ergebnis eines „misslungenen“ Konzeptes war, musste man sich kurzfristig nach technischen und gestalterischen Vorbildern umsehen, wofür nur die byzantinischen Bronzetüren in Frage kommen konnten (vgl. Kap. 4.2.2). Unklar ist jedoch, wieviel reformtheologische Bedeutung man mit der gestalterischen Übernahme nach Canosa übertrug.

7.1.2 Normannen und Byzanz

Inwiefern sich die Kunst der Reformzeit auch als reformkirchliche Kunst bezeichnen lässt, also inwieweit reformkirchliche Maxime die Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts prägten, ist ungewiss. Bei Abt Desiderius, zentraler Figur der süditalienischen Reform, und seinem Neubau in Montecassino identifiziert die Forschung jedoch derlei recht einmütig (vgl. Kap.

³³⁹ Pietro Dalena: La viabilità dell'aera canosina e il pellegrinaggio alla tomba di San Sabino, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 73.

³⁴⁰ Oldfield 2014, S. 67; Ann Wharton Epstein: The date and significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, Southern Italy, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), S. 80f. Auf dem Bischofsthron, kurz vor 1089 wohl entstanden, wird Elia noch als Bischof von Bari und Canosa bezeichnet, vgl. dazu: Francesco Aceto: La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia, in: *Medioevo. Immagine e memoria*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2009, S. 132.

³⁴¹ Giosuè Musca: Le Crociate e il Mezzogiorno italiano, in: *Il mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate*, hg. von dems., Bari 2002, S. 13.

³⁴² Lavermicocca 2010, S. 30.

³⁴³ *Ibid.*, S. 56–58. 1118 wird sogar der Erzbischof ermordet, *ibid.*, S. 57f.

³⁴⁴ Hiestand 2002, S. 90; vgl. auch Flori 2007, S. 253. San Sabino in Canosa wurde noch nicht umfangreich bautechnisch untersucht, soweit mir bekannt ist. Die heutige Architektur scheint aus der Mitte des 11. Jahrhunderts zu stammen, jedoch reichen die Grundmauern wohl in frühchristliche Zeit zurück, vgl. Wharton Epstein 1983, S. 81; vgl. auch Belli d'Elia 1975, S. 72f; Magistrale 1992, S. 27.

3.3.2).³⁴⁵ Apulien stand in Teilen noch bis 1071 unter byzantinischer Herrschaft,³⁴⁶ was die Region auch in normannischer Zeit stark prägte. Die neuen Herrscher assimilierten sich wohl langsam mit der apulischen Kultur; die Übernahme und Förderung byzantinischer Heiliger, wie des Nikolaus von Myra oder der byzantinischen Soldatenheiligen Georg und Demetrios, ist etwa damit zu erklären.³⁴⁷ Byzantinische Traditionen wurden auch zur Etablierung und Legitimation normannischer Herrschaft genutzt, wie Ingo HERKLOTZ für die Grablege der frühen Normannen in Venosa belegen konnte.³⁴⁸ Die im 5. Jahrhundert begonnene und nie fertiggestellte Abteikirche der Santissima Trinità wurde um 1069 von Robert Guiskard zur Familiengrablege bestimmt.³⁴⁹ Dort wurde auch Alberada von Buonalbergo, die Mutter Bohemunds, die wohl um 1122 verstarb, bestattet. Der rechteckige Sarkophag aus Marmor ruht unter einem Tympanon auf Säulen, welches in großen Teilen noch dem mittelalterlichem Zustand entspricht (Abb. 28).³⁵⁰ Der Architrav trägt eine Inschrift in römischen Majuskeln: *Guiscardi coniuX Aberada hac conditur arca / si gentium quaeres hunc Canusinus habet.*³⁵¹ Im Epitaph Alberadas findet sich nicht nur eine dynastisch-memorale Verbindung zum Sohn, darüber hinaus liest sich dort ein topographischer Verweis auf den Begräbnisort des Kreuzfahrers in das etwa 40 Kilometer entfernte Canosa, mit dem Venosa über die Via Appia verbunden war.³⁵²

In der Inschrift wird somit auch offensichtlich, dass Bohemund nie in Venosa bestattet war. Bohemunds Grab erfuhr durch die Isolierung eine Monumentalisierung, die sich vermutlich ebenfalls durch byzantinische Vorbilder erklären lässt. Ein mögliches Vorbild der eigentümlichen Lage des Mausoleums an der südlichen Querhausfassade der Kathedrale in Canosa findet sich in Bari, wo der Kathedrale San Sabino vor der Nordfassade des Langhauses ein runder, eigenständiger Bau vorgelagert ist, die sog. „Trulla“. Wohl zum ersten Mal 1038 erwähnt, ist jedoch bis heute die Funktion des Gebäudes und sein Ursprung vollkommen unklar.³⁵³ HERKLOTZ mutmaßt, dass die Trulla und ihre bauliche Situation im 12. Jahrhundert als Verweis auf die imperialen Mausoleen an Alt-St-Peter interpretiert

³⁴⁵ Nilgen 2006, S. 309f.

³⁴⁶ Houben 2012, S. 67.

³⁴⁷ Oldfield 2014, S. 16, 60; vgl. dazu auch: Joanna H. Drell: Cultural Syncretism and Ethnic Identity. The Norman „Conquest“ of Southern Italy and Sicily, in: *Journal of Medieval History* 25,3 (1999), S. 187–202, hier S. 198f; vgl. auch Lavermicocca 2010, S. 3–10. Für das normannische Sizilien wurde dies bereits untersucht, vgl. dazu etwa die Forschung Jeremy Johns'. Als Bohemund ab 1096 in der Levante war, übertrug er die Herrschaft Baris an die Aristokratie, die zum großen Teil noch byzantinisch geprägt war, *ibid.*, S. 32. Auch Münzen trugen weiterhin griechische Inschriften, Wharton Epstein 1983, S. 87 und Abb. 18.

³⁴⁸ Herklotz 1985b, S. 49–76.

³⁴⁹ Houben 1995, S. 135–148; Hubert Houben: Melfi e Venosa, in: *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, hg. von Giosuè Musca, Bari 1993, S. 321–323.

³⁵⁰ Herklotz 1985b, S. 55; vgl. dazu auch Bloch 1982, S. 620.

³⁵¹ „Hier ruht Alberada, die Frau des Guiskard / wenn du ihren Sohn suchst, diesen hat Canosa“ (Übers. d. A.), Bertaux 1968, S. 321.

³⁵² Die Inschrift liefert auch den entscheidenden Hinweis darauf, dass Bohemund tatsächlich in Canosa bestattet war, Houben 1993, S. 311. Daran gezweifelt wurde immer wieder, zuletzt Weinryb 2016, S. 90 oder Falla Castelfranchi 1994, S. 329f.

³⁵³ Möglicherweise befand sich dort das Baptisterium, Kappel 1996, S. 172, vgl. auch Bruno M. Apollonj Ghetti: *Bari Vecchia. Contributo alla sua conoscenza e al suo risanamento*, Bari 1972 v.a. S. 201. Vgl. dazu auch Belli d'Elia 1975, Kat.-Nr. 116, S. 105.

worden sein könnten.³⁵⁴ Ein herrschaftlicher Hintergrund scheint sich also auch in der Lage des Mausoleums in Canosa zu offenbaren. Die fünffach überkuppelte Architektur San Sabinos in Canosa (Abb. 1) wird als Kopie der nicht mehr erhaltenen Kirche der Heiligen Apostel in Konstantinopel identifiziert.³⁵⁵ Aus Quellen wie der Ekphrasis des Nikolaos Mesarites (ca. 1198–1203) ist bekannt, dass sich dort die Mausoleen von Konstantin und Justinian als selbstständige Bauten anschlossen.³⁵⁶ Ähnlich wie HERKLOTZ für die Grablege in Venosa eine Evokation byzantinischer Herrschergrablegen feststellt, könnte Bohemunds Mausoleum, im architektonischen Verbund mit einer Kopie der Kirche der Heiligen Apostel in Konstantinopel, in ähnlicher Tradition stehen.³⁵⁷ Die Konnotationen der Bronze können diesen Herrschaftsanspruch noch betonen und halten den dynastischen Anspruch zudem im „ewigen“ Material fest. Ob sich Bronzetüren auch an den Grabbauten Konstantins und Justinians befanden, ist nicht bekannt, aber durchaus vorstellbar.

7.2 Die sakrale Topographie Apuliens

Die starke Verankerung Apuliens im byzantinischen Kulturraum noch unter den Normannen wurde aus herrschaftslegitimierenden Gründen tradiert. Die Beziehungen der Region zum östlichen Mittelmeerraum erschöpften sich jedoch nicht darin. Die topographische Lage Apuliens begründete eine Vielzahl von Austauschprozessen, die sich mit den Kreuzzügen und der Etablierung der Kreuzfahrerstaaten noch intensivierten. Vor allem die Ströme von Pilgern, die durch Apulien zogen, mussten die Region stark geprägt und eine Art sakrale Topographie konstituiert haben. Der rituell-memorale Kontext der Tür mag durch die Verortung in einen geographischen Kontext weitere Bedeutung erfahren. Letzteres kann zudem Hinweise auf den Rezipientenkreis des Mausoleums liefern.

7.2.1 Das Mausoleum des Bohemund

Die Bronzetür Bohemunds steht in engem Zusammenhang mit der Architektur, in die sie eingebunden ist. Dies offenbart sich etwa in der Inschrift der Tür, welche mit *unde* ansetzt. Francesco MAGISTRALE und Fulvio DELLE DONNE vermerken, dass dies aus philologischer Sicht an einem Satzanfang problematisch sei, und nur Sinn ergäbe, wenn die Inschrift auf der Tür als Fortsetzung der Inschrift auf dem Tambour gelesen wird.³⁵⁸ Zwar erfuhr die Architektur im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Veränderungen, doch muss das

³⁵⁴ Herklotz 1985b, S. 75.

³⁵⁵ Belli d’Elia 1975, S. 75; Wharton Epstein 1983, S. 84. Die Kirche der Heiligen Apostel in Konstantinopel wurde 1461 zerstört. Eine etwas spätere – und heute bekanntere – Kopie der konstantinopolitanischen Apostelkirche findet sich in San Marco in Venedig.

³⁵⁶ Nikolaos Mesarites: *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, hg. übers. und komm. von Glanville Downey, Philadelphia 1957, S. 869, 892; vgl. dazu auch Marina Falla Castelfranchi: *Il paradigma della memoria. San Marco a Venezia e la Chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli*, in: *Medioevo. Immagine e memoria*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2009, S. 127.

³⁵⁷ Wharton Epstein 1983, S. 87, Falla Castelfranchi 1994, S. 329; kürzlich dazu: Johnson 2015, S. 151–166.

³⁵⁸ Delle Donne 2012, S. 14, dazu auch Magistrale 1992, S. 36.

Grundprinzip einer Kuppel oder eines Zeltdaches auf einem Tambour, der einem kubischen Grundkörper aufsitzt, immer ähnlich gewesen sein. Findet man durch die Popularität BERTAUX'S oft die Annahme in der Forschung, das Bohemund-Mausoleum stamme muslimischer Grabesarchitektur, den *turbeh*, ab,³⁵⁹ so erscheint mir ein anderes architektonisches „Vorbild“ im Zusammenhang mit Bohemund viel näherliegend: das Heilige Grab in Jerusalem.³⁶⁰ Von diesem ist nicht zur Gänze bekannt, wie es Ende des 11. bzw. Anfang des 12. Jahrhunderts gestaltet war,³⁶¹ deshalb kann ein direkter Vergleich der beiden Architekturen hier nicht in Frage kommen. Dies scheint auch nicht nötig zu sein, finden sich in Europa doch weit über 100 architektonische „Kopien“ des Heiligen Grabes, die sich alle stark voneinander unterscheiden, jedoch die Heilig-Grab-Architektur immer in gewissen Punkten, seien es konkrete Architekturzitate oder Inschriften, evozieren.³⁶² „Entscheidend für die Vergegenwärtigung Jerusalems war weniger die detaillierte Rekonstruktion, als die Erinnerung an den heiligen Ort, die mit der Architektur verbunden ist“.³⁶³ Frühe visuelle Rekonstruktionen des Heiligen Grabes finden sich etwa auf Münzen, aber auch auf Elfenbeinschnitzereien, wie einem um 400 datierten Paneel, das die Frauen am Grab, sowie Christi Himmelfahrt darstellt. Das Grab erscheint hier als kubischer Bau mit Kuppel, die auf einem runden Tambour ruht (Abb. 29). Der Aachener Domschatz bewahrt das sogenannte Anastasiusreliquiar auf, das Gia TOUSSAINT zufolge das weltliche Jerusalem durch seine Grabes-Form, wie auch das himmlische Jerusalem durch seine Inschriften, vergegenwärtigt. Die kleine Architektur fungierte ursprünglich nicht als Reliquiar, sondern als Hostienbehälter (Artophorion) und wurde in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Antiochia gefertigt (Abb. 30).³⁶⁴ Die Hostie als Leib Christi ruht damit konsequenterweise in einem Behältnis, das die Architektur des Heiligen Grabes nachempfendet.³⁶⁵ Ähnliches lässt sich für eine Darstellung auf der Bronzetür in Gnesen, die in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert wird, konstatieren. Auf einem der Paneele befindet sich der Heilige Adalbert im Gebet. Er kniet vor einer Miniaturarchitektur mit kubischen Unterbau und Apsis, bekrönt von einer Kuppel auf Tambour (Abb. 31). Die Architektur hat den Platz des Altares eingenommen; der Ort der Vergegenwärtigung des Leibes Christi wird in Gnesen gleichsam durch die Architektur des Heiligen Grabes substituiert. Das Architekturzitat

³⁵⁹ Bertaux 1968, S. 314.

³⁶⁰ Testi Cristiani 2003, S. 107–116. Muslimische *turbeh* weisen oft ein Spitzdach auf. Die Kopie eines Stiches von Louis Jean Desprez vom Ende des 18. Jahrhunderts, die im Museo dei Vescovi in Canosa aufbewahrt wird, zeigt, dass das Mausoleum zu jener Zeit keine Kuppel, sondern ein Spitzdach besaß. Vermutlich ist Bertaux's Assoziation dieser architektonischen Situation geschuldet. Nichtsdestotrotz gehen auch die *turbeh* auf spätantike Vorbilder zurück, was eine Ähnlichkeit zum Heiligen Grab natürlich bedingt.

³⁶¹ Vgl. dazu etwa Robert Ousterhout: Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulchre, in: Journal of the Society of Architectural Historians 62,1 (2003), S. 4–23.

³⁶² Jan Pieper, Anke Naujokat und Anke Kappler: Jerusalemkirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes, Ausst.-Kat. Aachen, Aachen 2003, S. 13. Vgl. dazu etwa die Grablege der Rucellai in Florenz (um 1467), bei der nur inschriftlich ersichtlich wird, dass es sich dort um eine Heilig-Grab-Kopie handelt (ibid., S. 12f) und die Jeruzalemkerk in Brügge. Hier waren die „persönlichen Erinnerungen einer Palästinafahrt“ von Bedeutung, ibid., S. 16.

³⁶³ Gia Toussaint: Jerusalem. Imagination und Transfer eines Ortes, in: Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt, hg. von Bruno Reudenbach, Bern 2008, S. 50.

³⁶⁴ Ibid., S. 50–53.

³⁶⁵ Eine Gegenüberstellung mit dem Anastasiusreliquiar findet sich auch bei Testi Cristiani 2003, S. 113f.

verbildlicht somit die Schau des sakralen Ortes im Gebet des Heiligen und wird zugleich zum materiell fassbaren Erinnerungsort des vielschichtigen Jerusalembegriffes.

Die Heilswirkung des Ortes wird durch die Architekturkopie auch nach Canosa di Puglia übertragen, wo es als Ersatz, Erinnerung und Verheißung all jenen dient, die sich auf den apulischen Pilgerpfaden der Heiligen Stadt – geistig oder körperlich – nähern.³⁶⁶ Robert OUSTERHOUT zufolge „in the imaginations of the faithful, the architectural frame became identified with and thus interchangeable with the site itself“.³⁶⁷

Durch die Lage an der Via Appia Traiana erlangte bereits das antike *Canusium* Reichtum und Bedeutung. Dies setzte sich im Mittelalter fort, bildete die Via Appia doch weiterhin die Hauptverbindung Mittelitaliens zu den apulischen Hafenstädten und damit in die Regionen des östlichen Mittelmeerraumes. Jerusalempilger aus Westeuropa gelangten über Rom nach Bari oder Brindisi, von wo aus sie sich auf den Balkan einschifften und den Weg über die Via Egnatia fortsetzten. Pilgerreisen nach Jerusalem sind ab dem 4. Jahrhundert nachweisbar, nachdem unter Konstantin heilige Orte nicht nur markiert, sondern durch den Bau von Heiligtümern auch erlebbar und erinnerbar wurden.³⁶⁸ Östlich von Canosa zweigte ein weiterer Pilgerweg nach Norden ab, dem Michael-Heiligtum auf dem Monte Gargano zu, das unter den Normannen besonders gefördert wurde.³⁶⁹ Apulien erfuhr als Pilgertransitzzone somit bedeutende Prägung, was auch der Bischofsthron, den Bischof Elia für Papst Urban II. im Umfeld des Konzils 1098 in Bari herstellen ließ, veranschaulichen mag (Abb. 32).³⁷⁰ Der steinerne Sitz wird vorn von zwei Atlanten getragen, die deutlich unter der Last leiden. Zwischen ihnen stützt eine weitere Figur den Thron mit der Linken. Auf der Schulter ruhend wirkt die Last bei ihm weniger schwer, auch, da ein Stab in der Rechten das Gewicht zudem trägt. Oft wird diese Figur als Normanne identifiziert, der die Kirche in Süditalien stützt. Der Stab in der Rechten scheint ihn jedoch eher als Pilger zu kennzeichnen, dem in diesem Kontext die Macht zuteil wird, die Kirchengewalt zu tragen. Die Heilig-Grab-Kopie in Canosa fügt sich somit in die sakrale Topographie Apuliens ein, die durch den Bau weiterer Heilig-Grab-Zitate zudem geprägt wurde.³⁷¹

³⁶⁶ Vgl. zur Funktion von Architekturzitaten des Heiligen Grabes Bruno Reudenbach: *Loca sancta*. Zur materiellen Übertragung der heiligen Stätten, in: Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt, hg. von dems., Bern 2008, S. 10.

³⁶⁷ Ousterhout 2003, S. 5.

³⁶⁸ Luigi Michele de Palma: Memorie paleocristiane e medievali del Santo Sepolcro in Puglia, in: Come a Gerusalemme, hg. von Anna Benvenuti e Pierantonio Piatti, Florenz 2013, S. 821. Zum Zusammenhang von „Erinnerung“ und „Ort“ seit der Antike Reudenbach 2008, S. 12–15.

³⁶⁹ De Palma 2013, S. 822. Amatus von Montecassino (um 1080) und Wilhelm von Apulien (um 1090) überliefern, dass die ersten Normannen als Michaels-Pilger nach Süditalien kamen, Oldfield 2014, S. 52–54.

³⁷⁰ Aceto 2009, S. 132–143.

³⁷¹ In Apulien existieren weitere Heiliggrabkopien, die aber später entstanden, etwa in Barletta und Brindisi, dazu Pina Belli d’Elia: Segni e immagini delle Crociate nel Mezzogiorno normanno-svevo, in: Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate, hg. von Giosuè Musca, Bari 2002, S. 329f.

7.2.2 Die Ornamentik der Bronzetür

Die Definition Apuliens als Kontaktzone, die eng mit der Levante vernetzt war, muss neben dem Transfer von Pilgern auch nach dem Transfer von Objekten fragen. Während die mediterrane Kunstgeschichte solche Objekttransfers im normannischen Sizilien und an der Amalfi-Küste verstärkt untersuchte, blieb das mittelalterliche Apulien bisher ein Randphänomen innerhalb der transkulturellen Forschung. Dabei ist der Ansatz auch für die Bronzetür in Canosa fruchtbar zu machen. Bisher fand die ornamentale Gestaltung der Türflügel in Canosa wenig Beachtung in dieser Arbeit. Gerade mit ihr lässt sich das Objekt jedoch innerhalb einer mediterranen Kunstgeschichtsschreibung verorten.

Ornamente rahmen die Flügel und Paneele, sie sind aber auch selbst Teil des Gerahmten und werden Oleg GRABAR zufolge somit ebenfalls Subjekt und Bedeutungsträger.³⁷² Die beiden Medaillontypen lassen sich hierzu zählen. Einige wenige Untersuchungen versuchten, die arabische Pseudo-Inschrift zu identifizieren, die die Medaillons des linken Flügels einfasst (Abb. 5a–c).³⁷³ Darüber hinaus scheint mir die Frage bestehen zu bleiben, ob die Inschrift inhaltliche Bedeutung hatte und vor allem, ob diese im süditalienischen Umfeld überhaupt zu lesen, also zu verstehen, war. Da es meiner Meinung nach in diesem Fall nicht auf eine Lesbarkeit der Inschrift ankam und mir die Ornamentalität der Schrift im Vordergrund zu stehen scheint, soll im Folgenden weiter von einer „Pseudo-Inschrift“ die Rede sein.³⁷⁴ Gerade vor diesem Hintergrund ist die Frage nach der Bedeutung dieser Pseudo-Inschrift in Canosa zentral.

Vera-Simone SCHULZ untersucht das Aufkommen arabischer Pseudo-Inschrift im Kontext von Heiligenscheinen in der mittelitalienischen Malerei ab dem 13. Jahrhundert. Die Disposition der Schrift am Rand imitiere in diesem Fall vermutlich mamlukische Goldschmiedearbeiten oder Keramiken, also importierte Luxusgüter.³⁷⁵ Ähnlich könnten in Canosa Objekte aus dem arabisch-sprachigen Raum als gestalterisches Vorbild gedient haben, die von Pilgern oder Kreuzfahrern mitgeführt wurden; gar hätte Bohemund selbst solche Objekte erwerben und mit nach Apulien bringen können.³⁷⁶ GRABAR ging von der

³⁷² Oleg Grabar: *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, S. 5. Bedeutungszuschreibungen definieren den Unterschied von „Ornament“ und „Dekoration“.

³⁷³ Jurlaro schlug vor, dort *Allah* (الله) zu lesen, Jurlaro 1972, S. 454; neuer und fundierter: Ennio G. Napolitano: *Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa*, in: *Spolia. Journal of Medieval Studies*, 2017, S. 1–14. Für den Hinweis auf den Artikel danke ich Prof. Dr. Rebecca Müller (Frankfurt/Augsburg) sehr herzlich. Napolitano interpretiert in der Inschrift das Wort *yumn* (يمن) – Erfolg.

³⁷⁴ Ornamente in Form von Pseudo-Inschriften waren auch auf Objekten im muslimischen Raum beliebt, Grabar 1992, S. 14–19, 87f. Cadeis Argumentation, der linke Flügel könne nicht aus der Levante stammen, da die Inschrift keinen Sinn ergebe, ist also hinfällig, vgl. Cadei 1992, S. 141. Zu Gedankenanstößen danke ich hier vor allem Isabelle Dolezalek und Claus-Peter Haase (beide Berlin).

³⁷⁵ Vera-Simone Schulz: *Bild, Ding, Material. Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), S. 514f. Vgl. grundsätzlich zum Objekttransfer: Oleg Grabar: *The Shared Culture of Objects*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, hg. von Henry Maguire, Washington, DC, 1997, S. 115–129 und Eva R. Hoffmann: *Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century*, in: *Art History* 24 (2001), S. 17–50.

³⁷⁶ Vgl. Eva R. Hoffman: *Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork: Local Culture, Authenticity, and Memory*, in: *Gesta* 43,2 (2004), S. 129–142; vgl. dazu auch Avinoam Shalem:

Vorstellung aus, dass das Wandern von Objekten im Mittelmeerraum durch eine „shared culture of objects“ an Fürstenhöfen begünstigt wurde und die Objekte aus ästhetischen Gründen unabhängig von ihrer Herkunft geschätzt wurden.³⁷⁷ Dabei vernachlässigt dieser Ansatz, dass Objekte auch Bedeutungen tragen können, die sich je nach Kontext ändern und auch von ihrer Herkunft geprägt werden.³⁷⁸ Gerade an einem Kreuzfahrer-Mausoleum mag die Evokation arabischer Schrift politische Konnotationen haben, etwa die Eroberung vormals muslimischer Gebiete verdeutlichen.

In Canosa findet sich nicht der einzige Fall von pseudo-arabischer Schrift in Apulien. Um den bereits erwähnten Bischofsthron in San Nicola in Bari findet sich ein mosaiziertes Inschriftenband, das ebenfalls pseudo-arabische Buchstaben enthält (Abb. 33).³⁷⁹ Der oben dargelegte Entstehungskontext des Throns, der eng mit der wachsenden Bedeutung Baris im Pilgernetzwerk zusammenhängt, mag solcher Pseudo-Schrift besondere Bedeutung zuschreiben. Ähnlich wie griechische Inschriften auf Reliquien eine „Herkunft von den *loca santa* zu erkennen“ geben können,³⁸⁰ könnte die Inschrift in Bari auf den Herkunftsort des Heiligen Nikolaus, nach Kleinasien, verweisen. Die Inschrift bzw. Ornamentik ist sowohl in Bari, als auch in Canosa, in der Lage, durch topographische Zuschreibungen Authentizität einzufordern und eine Verbindung zum Heiligen Land zu betonen.³⁸¹ In Canosa dürften die arabischen Zeichen als Rahmung einer Marienfigur zudem den sakralen Aspekt der Pseudo-Inschrift offenbaren.³⁸²

Ein Bezug zum Heiligen Land wurde bereits im Architektur-Zitat des Bohemund-Mausoleums offensichtlich. Verdeutlicht wurde dem Rezipienten diese Zuweisung zusätzlich noch durch die Ornamentik der Tür und darüber hinaus durch die panegyrische Inschrift, die den Verstorbenen als *miles Christi* memoriert. Die diesem Konzept – aus heutiger Sicht – innewohnende Ambivalenz zwischen sakralen und weltlichen Bedeutungen ist für das 12. Jahrhundert hinfällig. Auch im Material der Bronze offenbarten sich herrschaftliche und devotionale Aspekte, sowohl in semantischer als auch in

Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West, Frankfurt am Main 1996, v.a. S. 17–36.

³⁷⁷ Grabar 1997, v.a. S. 126–129.

³⁷⁸ Isabelle Dolezalek: Fashionable Form and Tailor-Made Message. Transcultural Approaches to Arabic Script on the Norman Kings' Mantle and Alb, in: The Medieval History Journal 15,2 (2012), hg. von Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Monica Juneja, S. 256f.

³⁷⁹ Datiert wird die Inschrift zwischen 1105 und 1123, Bertaux 1968, S. 486, Aceto 2009, S. 137. Sie wurde auch als *Allah* (الله) interpretiert, Francesco Babudri: Il monogramma di Allah nel pavimento absidale superiore in S. Nicola di Bari, in: Japigia, XII, 194, S. 152f bzw. ganzer Aufsatz.

³⁸⁰ Reudenbach 2008, S. 22.

³⁸¹ Anna Bücheler: Veil and Shroud. Eastern References and Allegoric Functions in the Textile Imagery of a Twelfth-Century Gospel Book from Braunschweig, in: The Medieval History Journal 15,2 (2012), S. 286–289. Zur Bedeutung der Herkunft von Objekten bei der Bedeutungszuschreibung vgl. auch Kristin Böse: Spürbar und unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquien im mittelalterlichen Reliquienkult, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33 (2006), S. 10; Hoffman 2004, S. 135–137.

³⁸² Für diesen Hinweis danke ich herzlich Stefan Trinks (Berlin), der mich auf den Aufsatz „Zur Madonna mit der Sahada“ von Martin Forstner aufmerksam machte. Forstner verfolgte die Verwendung von arabischen Schriftzeichen in Madonnenheiligenscheinen, darunter v.a. *alif-lam*-Verbindungen und lenkte den Fokus auf den medialen Transfer über Stoffe, Martin Forstner: Zur Madonna mit der Šahāda, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft CXXII (1972), S. 102–107.

rezeptionsästhetischer Hinsicht, die nicht voneinander zu trennen sind. Glanz, Klang und Taktilität der Bronzetür geben ihr und damit dem Verstorbenen, den sie memoriert, auch weltliche Präsenz. Auch wenn die Inschrift die weltlichen Errungenschaften des Kreuzfahrers herausstellt, so ist durch die bewusste Verortung des Monumentes in eine sakrale Topographie davon auszugehen, dass das Mausoleum und die Tür vornehmlich an Pilger als Rezipienten gerichtet waren, die die Heilsbestrebungen des Verstorbenen in ihren Gebeten bis nach Jerusalem tragen konnten.

7.3 Künstlerische Verortung

Die Bronzetür verweist in unterschiedlicher Weise auf den östlichen Mittelmeerraum, an dem sich auch die Wahl der gestalterischen Vorbilder zu orientieren schien. Durch die Verschränkung herrschaftlicher und memorial-sakraler Elemente ist unklar, inwiefern das Objekt als transkulturell wahrgenommen werden kann. Dies soll im Folgenden kurz angesprochen werden. Abschließend sollen technische Aspekte der Bronzetür wieder aufgegriffen und dargelegt werden, wie auch die apulische Werkstatt in der Realität des östlichen Mittelmeerraums verortet werden kann.

7.3.1 Transkulturell und transmedial

In Kapitel 4.2.2 wurde ausgeführt, dass das ursprüngliche Konzept der Bohemund-Tür einen zweiten Flügel analog dem linken vorsah. Türen nach diesem Muster waren in Europa allerdings unbekannt, womit sich die Frage nach möglichen Vorbildern stellt.

Antonio CADEI machte in seinem Aufsatz von 2009 den Flügel einer Holztür aus, der sich heute in den Freer and Sackler Galleries in Washington befindet.³⁸³ Der Flügel wird in das späte 11. Jahrhundert datiert und die Herstellung im Seldschukenreich verortet. Drei miteinander verbundene Medaillons, die zudem von Inschriften gerahmt werden, gliedern den Flügel (Abb. 34). Obwohl das mittlere Medaillon herausgehoben ist, offenbart sich eine große Ähnlichkeit zum linken Flügel in Canosa. BERTAUX verglich zuvor schon den Flügel in Canosa mit der Tür der Olgay-el-Yousouf-Moschee in Kairo, die ins 14. Jahrhundert datiert wird. Eine weitere ähnliche Tür soll sich im Kairoer Museum befunden haben, „qui provient du Mâristan ou mosquée-hôpital du sultan Kalaoun“.³⁸⁴ Obwohl keines der Beispiele aus dem 12. Jahrhundert stammt, wird offensichtlich, dass diese Art der Gestaltung einer Tür in der Levante verbreitet war.

Wurde am Beispiel der Pseudo-Schrift die Bedeutung transportabler Objekte für einen Transfer von Ornamenten dargelegt, so gestaltet sich dies im Falle einer Tür etwas schwieriger. Türen waren keine Objekte, die durch Handel zirkulierten; die Sperrigkeit der Objekte führte gerade im Falle der süditalienischen Türen aus Konstantinopel zur

³⁸³ Cadei 2009, S. 445.

³⁸⁴ Bertaux 1968, S. 413.

Entwicklung eines modularen Systems. Möglich allerdings wäre der Import eines solchen Objektes in Form einer Trophäe, die als Zeichen von Bohemunds Eroberung Antiochias von den Seldschuken stehen könnte.³⁸⁵ Somit stellt sich die Frage, ob dies für den Rezipienten erkennbar war. Die Inschrift erwähnt zwar die Eroberungen Bohemunds, macht dem Betrachter einen Trophäencharakter der Tür aber keineswegs bewusst.³⁸⁶ Konnten arabische Buchstaben von Pilgern als Rezipienten als Verweis auf das Heilige Land rezipiert werden, so muss ähnliches für die Gestaltung der Tür angenommen werden. Während das Trophäenmotiv in politischem Kontext funktioniert, scheint es vor devotionalem Hintergrund an Bedeutung zu verlieren. Die Gestaltung der Tür sollte weniger politische oder religiöse Überlegenheit demonstrieren – und damit klare Grenzen ziehen –, sondern scheinen vielmehr durch die Evokation des Heiligen Landes und der damit herausgestellten Verbindung des Verstorbenen mit der Region kulturelle Grenzen zu verschwimmen. Ähnliches wird für den rechten Flügel gültig, nimmt dieser doch die byzantinische Gestaltung der älteren Bronzetüren auf, ohne auf die politische Fehde mit dem byzantinischen Kaiserreich Rücksicht zu nehmen. Beide Flügel sind damit auf mehreren Ebenen als „transkulturell“ zu betrachten.³⁸⁷

Ähnlich gestaltete Bronzetüren sind aus der Levante nicht erhalten,³⁸⁸ woraus sich – aufgrund der Wiederverwendbarkeit der Bronze – jedoch nicht schließen lässt, dass solche Türen nicht existiert haben könnten. In der Tür in Canosa scheint sich dennoch ein Pastiche-Charakter zu offenbaren, da hier einzelne Elemente mit neuer Bedeutung zusammengesetzt wurden. Finden sich die Pseudo-Inschriften in den Medaillons ähnlich auf Keramiken, so tauchen sternförmige Flechtbänder in vielerlei Medien auf, etwa auf einer seldschukischen Holztür des Museums für Islamische Kunst in Berlin oder auf dem Banner von Las Navas de Tolosa (Abb. 35).³⁸⁹ Auch kann die Anordnung kreisförmiger Ornamente über- und nebeneinander auf einer Tür ebenfalls von Textilien herrühren. Das textile Motiv des Ver-

³⁸⁵ Cadei 1990, S. 366. Zur (heute oft) schwierigen Identifizierung von Trophäen: Finbarr Barry Flood: The Medieval Trophy as an Art Historical Trope. Coptic and Byzantine „Altars“ in Islamic Contexts, in: *Muqarnas* 18 (2001), S. 41–72.

³⁸⁶ Shalem meint, dass die wenigsten islamischen Objekte in Kirchenschätzen als Trophäen angesehen wurden, oder diese Interpretation sich verloren habe, Shalem 1996, S. 72.

³⁸⁷ Vgl. zu Transkulturalität Vera Beyer und Isabelle Dolezalek: Introduction, in: *The Medieval History Journal* 15,2 (2012), hg. von Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Monica Juneja, S. 231–242. In diese Lesart passt, dass Bohemund trotz dreijähriger seldschukischer Gefangenschaft nach seiner Freilassung gegen den byzantinischen Kaiser mobilisierte. Vgl. auch Carpini 2003, S. 67–75; Rubenstein 2016, S. 269–271. Aufgrund der historischen und topographischen Situation wurde in Apulien Byzanz als Bedrohung wahrgenommen, weniger die Seldschuken oder der Islam, Lavermicocca 2010, S. 51; Baxter Wolf 1991, S. 208f.

³⁸⁸ Bronzetüren sind aber auch aus Kairo oder Sevilla (1198/1220) bekannt, vgl. dazu etwa Tom Nickson: „Sovereignty belongs to God“. Text, Ornament and Magic in Islamic and Christian Seville, in: *Art History* 38,5 (2015), S. 842f. Diese bestehen aus vielen Paneelen, die zu einem kleinteiligen Flechtwerk ausgelegt sind, ähnlich etwa der Oberfläche des minbar der Kutubiyya Moschee, *ibid.*, S. 851f. Bronze muss auch in islamischen Raum ähnliche, aus der Antike stammende und mit der Ewigkeit verbundene Konnotationen gehabt haben, und der Glanz spielte sicher auch eine Rolle, da Lichtmetaphern auch im Islam von großer Bedeutung sind, vgl. auch *ibid.*, S. 847.

³⁸⁹ Cadei 1990, S. 365.

und Enthüllens an Übergängen zu sakralen Räumen ist nicht abwegig.³⁹⁰ Flechtbänder sind ebenfalls ein oft verwendetes Motiv in der Metallkunst, BERTAUX etwa sah in der Gestaltung der Tür von Canosa eine Nähe zu islamischen Metallarbeiten.³⁹¹ Reiche intermediale bzw. transmediale³⁹² Verflechtungen manifestieren sich in der Tür in Canosa. Die Übersetzung von verschiedenen medialen Vorbildern in Bronze scheint dabei eine besondere Rolle gespielt zu haben, was der Materialität des Objektes wieder besondere Bedeutung zuschreibt.

7.3.2 Die Werkstatt in Canosa

Womöglich lässt sich eine mediterrane Verankerung der Tür auch in technischer Hinsicht fassen. Zur genauen Herstellungstechnik der beiden Flügel fanden die Restauratoren Indizien während der Untersuchungen. Die Oberfläche des Gusses ist vor allem auf der nicht polierten Rückseite des linken Flügels sehr rau und unregelmäßig. Diese Textur und der Fund von Sandpartikeln in den Vertiefungen der Oberfläche ließen die Restauratoren schlussfolgern, dass der Flügel im Sandgussverfahren hergestellt worden sei (vgl. Kap. 4.1.2).³⁹³

Das Sandgussverfahren wurde in Europa zum ersten Mal von Vannoccio Biringuccio in seinem Traktat *De la pirotechnia* (1540) beschrieben.³⁹⁴ WOLTERS zufolge war der Sandguss im 12. Jahrhundert in Mesopotamien hingegen weit verbreitet.³⁹⁵ In der Levante befanden sich wichtige Metallverarbeitungszentren; Damaskus, Aleppo, Kairo und Mossul waren dafür bekannt, äußerst kunstfertig tauschierte Bronzeobjekte herstellen zu können.³⁹⁶ Dass diese vermutlich schon vor dem 12. Jahrhundert als Luxuswaren nach Europa importiert wurden, ist bei Theophilus zu fassen. Ihm ist die Qualität der dort hergestellten Objekte eine Erwähnung im Prolog des ersten Buches wert. Dort verspricht er dem Leser Einblick in die

³⁹⁰ Vgl. auch die Ähnlichkeiten zwischen dem Banner von Las Navas de Tolosa und der Tür der Sultan Barquq-Moschee in Kairo, darüber hinaus zu mamlukischen, ledernen Bucheinbänden. Cadei verweist auch auf andalusische Teppiche als Vergleichsobjekte des linken Flügels, Cadei 2009, S. 448.

³⁹¹ Bertaux 1968, S. 412. Islamische Metallarbeiten leben von ihrer Farbigkeit, durch schwarze Masse in den Vertiefungen sollte der farbliche Kontrast noch erhöht werden, vgl. Sylvia Auld: Master Mahmud and Inlaid Metalwork in the 15th Century, in: Venezia e l'Islam, Ausst. Kat. Paris, hg. von Stefano Carboni, Venedig 2007, S. 219. In Canosa fanden die Restauratoren in den Vertiefungen des Flechtbandmedaillons schwarze und rote Farbrückstände. Das Rot konnte als ölgebundenes Mennige identifiziert werden, die Zusammensetzung der schwarzen Farbe ist noch unklar, Vona 2009, S. 381–383.

³⁹² Schulz 2016, S. 531.

³⁹³ Vona 2009, S. 380. Theophilus beschreibt aber auch, wie mithilfe von feinem Sand die Oberfläche nach dem Guss geglättet wird, Theophilus 2014, Buch III, Kap. 61, S. 386, nach Dandridge 2008, S. 91, 95.

³⁹⁴ Ibn al-Razzāz al-Jazarī: *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices* (Kitāb fī ma'īfat al-hiyal al-handasiyya), übers. und komm. von Donald R. Hill, Dordrecht 1974, S. 274. Benvenuto Cellini soll seinen Tonkernmischungen Sand beigegeben haben, da Sand „Schrumpfung und Rissbildung während der Feuerungsphase minimieren“ könne und zudem den Vorteil hat, „durch seine poröse Konsistenz die Verdunstung der im Kernmaterial gespeicherten Feuchtigkeit zu befördern.“ Auch während der Abkühlung des Materials soll das Risiko der Rissbildung durch die bessere Komprimierbarkeit des Sandgemisches minimiert werden, Dandridge 2008, S. 81.

³⁹⁵ Wolters 2008, S. 55; vgl. auch al-Jazarī 1974, S. 274.

³⁹⁶ Auch im islamischen Raum unterschied man nicht richtig zwischen Bronze und Messing, vgl. Mehmet Aga-Oglu: A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass, in: *Journal of the American Oriental Society*, 64,4 (1944), S. 218.

Kunst, die „Arabien an Treibarbeit, Guß oder durchbrochener Arbeit unterschiedlicher Art auszeichnet“.³⁹⁷

Die älteste überlieferte Beschreibung des Sandgusses stammt vom Anfang des 12. Jahrhunderts.³⁹⁸ Kurz darauf erläutert al-Jazarī in seinem bekannten und weit verbreiteten *Kitāb fī maʿrifat al-Hiyal al-handasīya* (*Buch des Wissens von sinnreichen mechanischen Vorrichtungen*, um 1205) die Herstellung der von ihm geschaffenen Tür des Königspalastes von Amid bei Mossul, die mit metallenen Beschlägen versehen war.³⁹⁹ „[...] I made a wooden pattern for this plate [...]. Then I made an impression of the pattern in sand in the casting box. I lifted out the pattern [...]; melted red copper and poured it thereon“.⁴⁰⁰ Nach dem Erkalten der Bronze müssen die Boxen nur noch auseinandergenommen werden.

Warum man gerade dieses Verfahren in Canosa anwandte – und überhaupt anwenden konnte – ist ungewiss. Allein durch den oben skizzierten Objekttransfer konnte das Wissen um das Sandgussverfahren nicht gewandert sein. Ist es möglich, dass durch die Installierung der Kreuzfahrerstaaten ein personeller Transfer stattfand, sodass ein Gießer etwa aus Antiochia in Rogers Werkstatt arbeitete, oder in umgekehrtem Fall ein Mitarbeiter aus der Werkstatt Rogers in den Kreuzfahrerstaaten war und dort die Möglichkeit hatte, die Technik zu erlernen? Ist die Tür möglicherweise ein Beweis für trans-mediterrane Künstlermobilität zur Anfangszeit der Kreuzfahrerstaaten?

Aktuell sind derlei Fragen – auch aufgrund fehlender materialanalytischer Daten aus Süditalien – nicht zu beantworten. Vor dem kulturellen Hintergrund Süditaliens, das zu Beginn der normannischen Herrschaft noch tief in byzantinischen Traditionen verwurzelt war, ist es auch möglich, dass das Sandgussverfahren in Süditalien traditionell verwendet wurde.⁴⁰¹ Der Gießer Roger scheint zwar normannischer Abstammung zu sein – möglicherweise kam seine Familie durch eine Ansiedlungskampagne nach Melfi –,⁴⁰² doch seine Werkstatt mag auch longobardische und „griechische“ Handwerker aufgenommen haben. Ähnliches lässt sich für die konstantinopolitanische Werkstatt der süditalienischen Bronzetüren feststellen: Während die Inschrift des Entwerfers Theodoros nur auf griechisch verfasst war,⁴⁰³ verewigte sich der Gießer Staurakios in griechisch und syrisch.⁴⁰⁴ Dies gibt Hinweise auf die Heterogenität der konstantinopolitanischen Werkstatt und

³⁹⁷ „Quicquid ductili vel fusili seu interrasili opere distinguit Arabia“, Theophilus 2014, S. 51; vgl. auch Almut von Gladiss: Der frühislamische Bronzeguss. Tierbronzen in unterschiedlicher Funktion, in: Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 29.

³⁹⁸ Wolters 2008, S. 55, FN 45.

³⁹⁹ Ibid., S. 55; al-Jazarī 1974, S. 191f.

⁴⁰⁰ Daneben nutzt er auch das Wachsausschmelzverfahren, al-Jazarī 1974, S. 194f. Eine genaue Beschreibung des Verfahrens, das heute v.a. in der Industrie angewandt wird bei Tony Birks: *The Alchemy of Sculpture*, S. 71–87.

⁴⁰¹ Nickson meint, dass die Tür in Sevilla (Ende 12. Jh.) auch im Sandgussverfahren entstanden sei, Nickson 2015, S. 853.

⁴⁰² Robert Guiskard siedelte Mönche aus dem normannischen Kloster Saint-Évroul in Melfi an, Houben 1995, S. 37–40. So fanden auch Wissenstransfers aus der Normandie nach Süditalien statt. Mit großer Wahrscheinlichkeit war Roger der Gießer aus einer normannischen Gießerfamilie, das Wissen wurde innerhalb von Familien weitergegeben, vgl. dazu auch Gardner 2011, S. 460.

⁴⁰³ Bloch 1986, S. 146.

⁴⁰⁴ Ibid., S. 145.

Künstlermobilität im byzantinischen Reich und in der Levante und damit über wanderndes Technikwissen, das womöglich auch das Mittelmeer überqueren und bis in das byzantinische Apulien gelangt sein konnte.⁴⁰⁵ Hier wird offensichtlich, dass das transkulturelle Klima Süditaliens sich auch in dessen Werkstätten, künstlerischen Techniken und somit in den Objekten selbst widerspiegelt.

8 Abschließende Betrachtungen

Im letzten Kapitel offenbarten sich vielschichtige Verankerungen der Bronzetür des Bohemund-Mausoleums in Canosa di Puglia. In technischer und devotionaler Hinsicht waren Grenzverwischungen und damit transkulturelle Prozesse nachzuvollziehen, die der süditalienischen Realität im Mittelalter immanent waren. Die herrschaftliche Komponente des Kreuzfahrermonumentes war auf den ersten Blick auf das persönliche Prestige des Verstorbenen ausgerichtet. Nichtsdestotrotz könnte man mit einem Fokus auf die Geschicke des Kreuzfahrer-Fürstentums in Antiochia hier möglicherweise auch transkulturelle Strategien der Herrschaftsstabilisierung ausmachen.

Der Ansatz, die Materialität des Objektes in den Fokus zu rücken, konnte traditionelle kunsthistorische Methoden erweitern und deren Ergebnissen eine weitere Ebene hinzufügen. Von großer Bedeutung waren hier, neben Quellentexten, die Restaurierungsergebnisse der *Soprintendenza della Puglia*. Sie machten es möglich, den Herstellungsprozess der Tür zu rekonstruieren und Rückschlüsse über die Materialkenntnisse des Gießers zu gewinnen. Deutlich wurde ebenfalls, wie grundlegend die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Kunst- und Restaurierungswissenschaften für neue Erkenntnisgewinne ist.

Zudem offenbarten sich in der Asymmetrie der Tür Aushandlungsprozesse zwischen dem Auftraggeber und der Werkstatt des Roger von Melfi. Mögliche Vorbilder der Tür in Canosa in den byzantinischen Bronzetüren zu sehen mag zudem auf die regionale Künstlermobilität im frühen 12. Jahrhundert verweisen. Die im Herstellungsprozess entstandene Asymmetrie der Tür wurde offensichtlich durch die im Material Bronze angelegten Bedeutungen und ästhetischen Wirkungen aufgewogen, die den Verstorbenen in verschiedenster Weise memorieren konnten. Harmonische Überlegungen traten somit hinter der Materialität der Tür zurück und hinter den neuen Bedeutungen, die die Asymmetrie mit sich brachte: Während der linke Flügel durch die Gestaltung vom Rezipienten mit dem Heiligen Land assoziiert werden konnte, lokalisierte der rechte Flügel mit seinen regionalen Vorbildern die Tür auch im süditalienischen Kontext.

Materialanalytische Daten brachten ebenfalls vielerlei Erkenntnisse über mögliche semantische und rezeptionsästhetische Aspekte des Objektes. Etwa wären Überlegungen über Antikenbezüge im Einschmelzen antiker Plastiken zur Fertigung der Tür in Canosa ohne eine Untersuchung der Legierung nicht möglich gewesen. Auch Rückschlüsse über die

⁴⁰⁵ Sergio Angelucci ging im Zuge der Restaurierung der Tür von Atrani davon aus, dass die Serialität der Paneele nur mit dem Sandgussverfahren herzustellen sei, Vona 2009, S. 380.

Wahrnehmung der Tür, bei der besonders der Glanz und der Klang des Materials Bronze von Bedeutung gewesen sein mussten, konnten durch die Restaurierungsergebnisse untermauert werden.

Wo Untersuchungen und damit analytische Daten fehlen, offenbaren sich allerdings auch Grenzen des Materialansatzes. So ist die Einordnung der technischen Besonderheiten der Tür in Canosa ohne das Wissen um den Herstellungsprozess anderer süditalienischer Bronzen schwierig. Theophilus' Handbuch kann zwar äußerst wertvolle Rückschlüsse über Techniken im mitteleuropäischen Raum liefern, für Süditalien, das in dieser Hinsicht auch noch unter den Normannen mehr dem Mittelmeerraum verbunden war, bleiben jedoch viele offene Fragen. Obwohl Roger von Melfi aus einer normannischen Gießfamilie stammen musste, ist noch unklar, wie stark lokale Techniken in seine Werkstatt Eingang fanden.

In der Architektur des Mausoleums, in der Gestaltung der Tür, in der Inschrift und natürlich im Material zeigten sich untrennbare Verbindungen zwischen sakral-devotionalen und weltlich-politischen Aspekten, die auch im Konzept des *miles Christi* repräsentiert werden; Politik und Glaube überlagern sich am Ort des Kreuzfahrermausoleums. Die Bronzetür des Bohemund-Mausoleums konnte semantisch, ästhetisch und topographisch zwischen den beiden Polen *Rom* und *Jerusalem* und den mit ihnen verbundenen Vorstellungen eingeordnet werden. Verschiedene zeitliche und räumliche Ebenen konnten hierdurch in Bezug zueinander gesetzt werden. Das Objekt verortete sich durch seine Materialität nicht nur zwischen antiker Vergangenheit und Himmlischem Jerusalem, sondern auch in der Topographie seiner Zeit, wo es den Ruhm des Verstorbenen in alle Ewigkeit vergegenwärtigen sollte.

9 Anhang

9.1 Das Kreuzzuglied des Marbod von Rennes

Commendatio Jerosolymitanae expeditionis

*In toto mundo non est homo par Boemundo
De cujus gestis cognoscere pauca potestis,
Multiplicem numerum superantia pondere rerum.
Ille ducum primus, nisi falsa referre velimus,
Commovit gentes in Turcos omnipotentes.
Auctor et exemplum voilentis tollere templum,
Constantinopolim, victo duce, vicerat olim;
Nunc quoque vicisset, si gens sua passa fuisset.
Rex tamen ad nutum pendit sibi grande tributum.
Hostes deinde feros aggressus martius heros,
Niceam fregit, Turcos bellando subegit.
Antiochi muris, nisi cessissent, ruituris,
Induxit fortes, fortissimus ipse cohortes.
Syria servit ei, mittunt nova dona Sabae
Parthus, Arabs, Medus cupiunt sibi jungere foedus,
Mulcet eum donis rex magnificus Babylonis
Soldanus, Persas pavet, et fugit illius enses,
Africa formidat, devotaque munus ei dat.
Ipsius adventu Barus colit atque Tarentum
Et quantum terrae nimis est mora longa referre.
Sed nec adhuc cessat quin fortia coepta capessat
Versus ad occasum justissima bella suasum.
Debet enim plane, nisi nomen gestat inane,
Contra gentiles pugnare deicola miles,
Hunc Deus invitat qui bella domestica vitat,
Illicitus Mars est, ubi non contraria pars est,
Unius sectae nequeunt conflagere recte.
Istis de causis pro tot vel talibus ausis
Per totum mundum fert fama boans Boemundum,
Et reboet mundus quia tanta facit Boemundus.*

Nach: Marbodi Redonensis Episcopi, in:
Jacques Paul Migne, Patrologia Latina 171, Sp. 1672.

9.2 Beschreibung Bohemunds von Anna Komnena

Als er eintrat, streckte der Basileus die Hand aus und ergriff seine Hand, und nachdem er die üblichen von den Kaisern gebrauchten Begrüßungsworte an ihn gerichtet hatte, wies er ihm nahe am kaiserlichen Thron einen Platz zu. Der Mann war so beschaffen, daß man, um es kurz zu sagen, niemanden seinesgleichen im Reich der Romäer gesehen hat, weder Griechen noch Barbaren; denn sein Anblick rief bewunderndes Staunen, die Nennung seines Namens Schrecken hervor. Um nun die äußere Erscheinung des Barbaren im einzelnen kurz zu beschreiben, so war er folgendermaßen beschaffen: Er war von so hoher Statur, daß er die größten Männer um fast eine Elle überragte, um den Bauch und die Hüften war er schlank, er hatte breite Schultern und eine mächtige Brust, seine Arme waren stark, und in seiner ganzen Statur war er weder mager noch beleibt, sondern vollendet proportioniert und entsprach sozusagen dem Kanon des Polyklet; er hatte kräftige Hände und stand fest auf seinen Füßen, sein Nacken und seine Rückenpartie waren kraftvoll gebaut. Wenn man ihn genauer betrachtete, schien er leicht gebeugt zu sein, nicht wegen einer erworbenen Schwäche seiner Rückenwirbel, sondern er hatte, wie es scheint, diese leichte Krümmung von Geburt an. Seine Haut war am Körper sehr weiß, im Gesicht war sie weiß und rot gemischt. Sein Haar war mittelblond, aber es hing ihm nicht bis auf die Schulterblätter herab wie bei den übrigen Barbaren; dieser Mann hatte keine besondere Vorliebe für lange Haare, sondern trug sie kurzgeschnitten bis zu den Ohren. Ob sein Bart rot war oder eine andere Farbe hatte, kann ich nicht genau sagen; denn über diesen war das Schermesser gekommen, und zwar sorgfältiger als jeder Ätzkalk. Es scheint aber, daß auch sein Bart rotblond war. Seine Augen waren blau und drückten zugleich Mut und würdevollen Ernst aus. Er atmete die Luft frei durch Nase und Nüstern; aus der Brust strömte diese in die Nüstern und durch die Nüstern hinwiederum in seine breite Brust. Die Natur hat nämlich der Luft, die in Blasen vom Herzen her hochsteigt, Ausgänge durch die Nase gegeben. Dieser Mann hatte auch etwas Gewinnendes an sich, es wurde jedoch durch das Furchteinflößende, das ihm in jeder Beziehung anhaftete, fast ganz wieder zunichte gemacht. Denn dieser Mensch wirkte in seiner gesamten äußeren Erscheinung durchaus grausam und wild; das rührte von seiner Größe und von seinem Blick her, und auch sein Lachen, glaube ich, klang für die anderen wie ein ärgerliches Schnauben. An Seele und Körper war er so beschaffen, daß bei ihm sowohl Zorn als auch das Liebesverlangen eine Rüstung trugen und auf Kampf aus waren. In seinem Denken war er überaus wendig, voller Schläue und um eine Ausflucht nie verlegen. Seine Äußerungen im Gespräch waren nämlich sehr genau berechnet, und die Antworten, die er gab, waren glatt auf allen Seiten. Mit solchen Eigenschaften und solchen Fähigkeiten begabt, war er nur vom Autokrator zu schlagen an Rang, geistigen Fähigkeiten und den übrigen Vorzügen, welche die Natur zuteilt.

Nach: Anna Komnena: Alexias, übers., engl. und komm. von
Diether Roderich Reinsch, Köln 1996, S. 459f.

10 Abbildungen

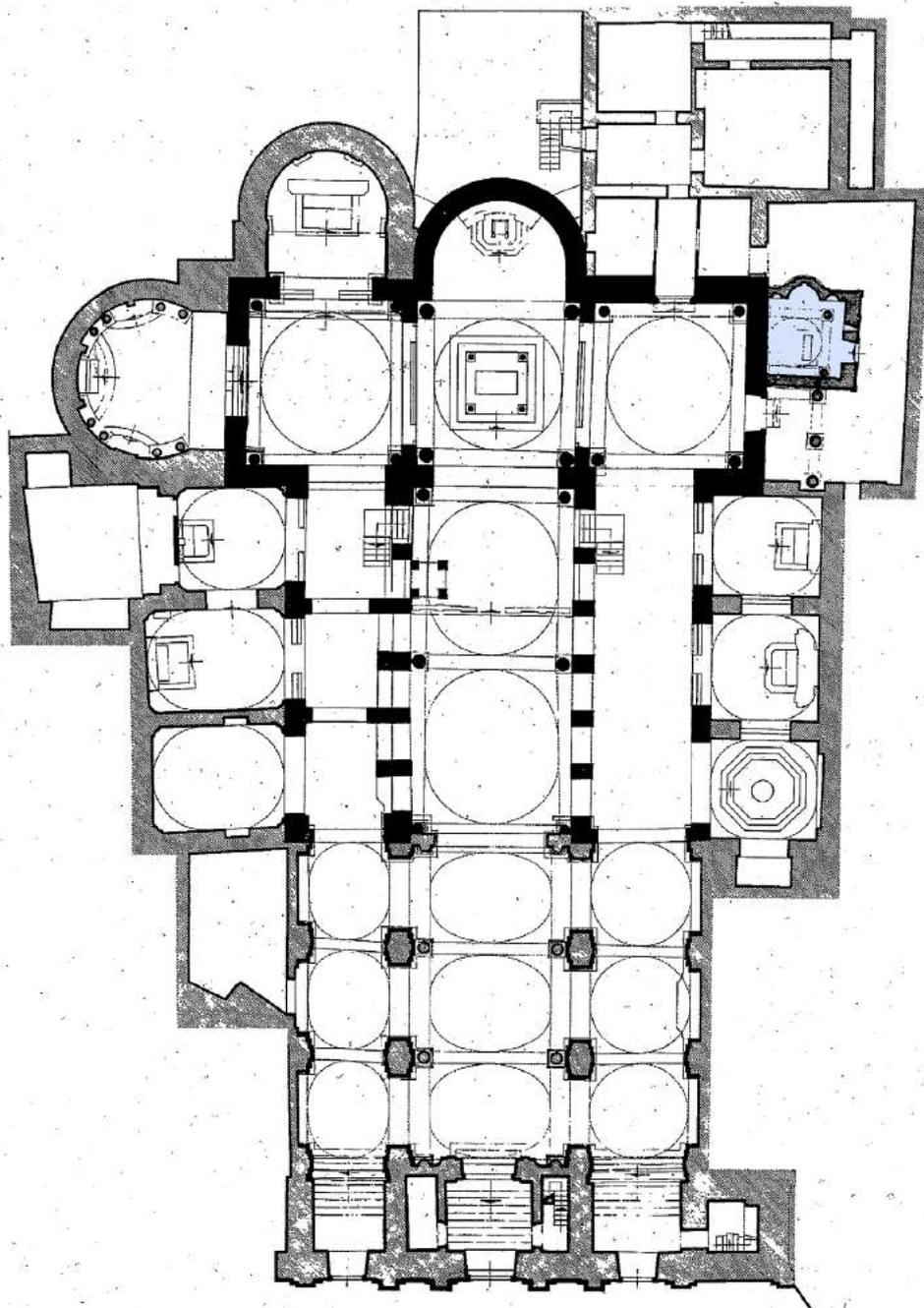


Abb. 1: Heutiger Grundriss der Kathedrale San Sabino, Canosa di Puglia. Blau markiert ist das Bohemund-Mausoleum, die dunkleren Schattierungen geben die mittelalterliche Bausituation der Kathedrale wieder.



Abb. 2: Mausoleum des Bohemund, zwischen 1111 und 1118, mit Marmorplatten verkleidet, Canosa di Puglia.



Abb. 3: Roger von Melfi, zweiflügelige Tür des Bohemund-Mausoleums, zwischen 1111 und 1118, Bronze, 202 x 56cm (linker Flügel) bzw. 200 x 58cm (rechter Flügel), Canosa di Puglia.



Abb. 4: Tür des Bohemund-Mausoleums, Rückseite, zwischen 1111 und 1118, Bronze, Canosa di Puglia.



Abb. 5a, 5b und 5c: Unteres, mittleres und oberes Medaillon des linken Flügels.



Abb. 6: Inschrift auf dem Tambour des Bohemund-Mausoleums.



Abb. 8: Medaillon des rechten Flügels.

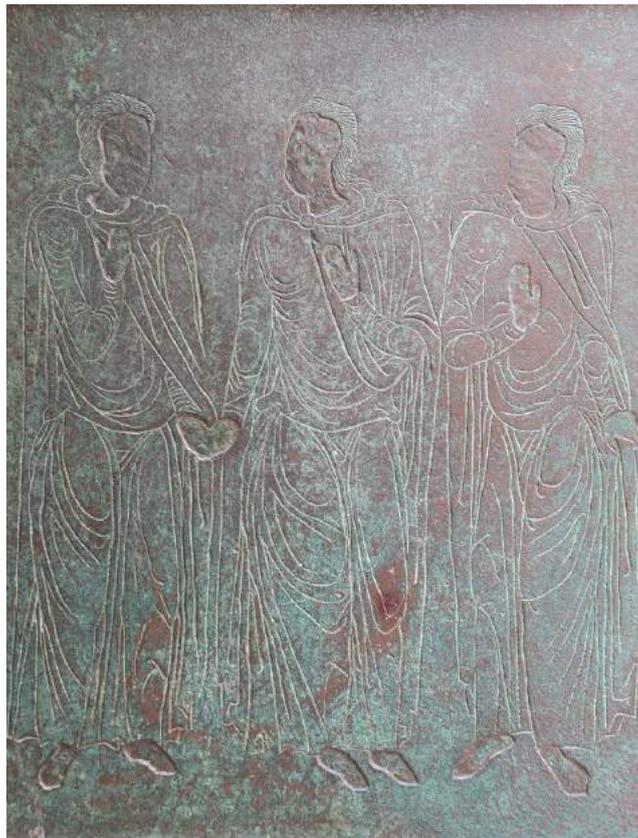


Abb. 9a und 9b: Paneele des rechten Flügels mit figürlichen Darstellungen.



Abb. 10: Künstlerinschrift auf dem rechten Flügel.

Abb. 11: Zweiflügelige Tür mit Reliefdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, um 1015, Bronze, 472 x 112 bzw. 114cm, Westportal, Dom zu Hildesheim.



Abb. 12: Barisano da Trani, zweiflügelige Tür mit Reliefdarstellungen zum Neuen Testament, mit Aposteln, Heiligen und symbolischen Darstellungen, um 1180, Bronze, 492 x 276cm, San Nicola Pellegrino, Westfassade, Trani.



Abb. 13: Zweiflügelige Tür mit tauschierten Darstellungen von Maria, Christus, dem heiligen Andreas und dem heiligen Petrus, Konstantinopel, vor 1065, Bronze, Sant'Andrea, Westfassade, Amalfi.

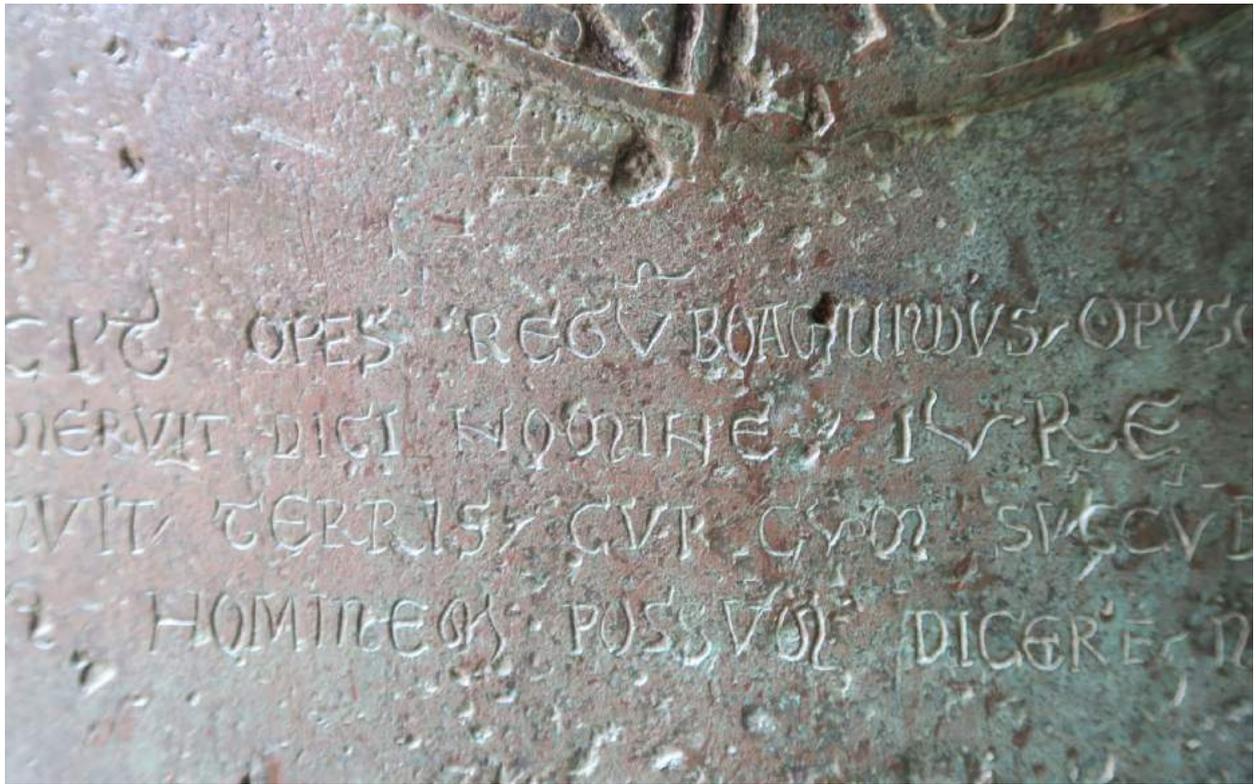


Abb. 14: Poröse Oberfläche des linken Flügels.

Abb. 15: Ehemals tauschierte Stellen im Gesicht und an den Händen; der gebrochene Linien-Duktus ist hier ebenfalls an einigen Stellen zu erkennen.



Abb. 16: Rahmenornamentik des linken Flügels.

Abb. 17: Zirkelschlag der Medaillons.



Abb. 18a und 18b: Bronze gießer Riquin neben seinem Mitarbeiter Waismuth, Bronzetür, Magdeburg, um 1150, Sophienkathedrale, Westportal, Novgorod.



Abb. 19: Der Gießer als Bildhauer, Bronzetür, um 1138, San Zeno, Westportal, Verona.



Abb. 20: Türzieher, frühes 12. Jahrhundert, Bronze, 26cm Durchmesser, Portal St. Julien, Brioude.



Abb. 23: Reiner von Huy, Taufbecken, 1107–1108, Bronze, Notre-Dame-aux-Fonts, Lüttich.



Abb. 24a und 24b: Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin, um 1152, Bronze, Dom zu Magdeburg; Detail des Dornausziehers.

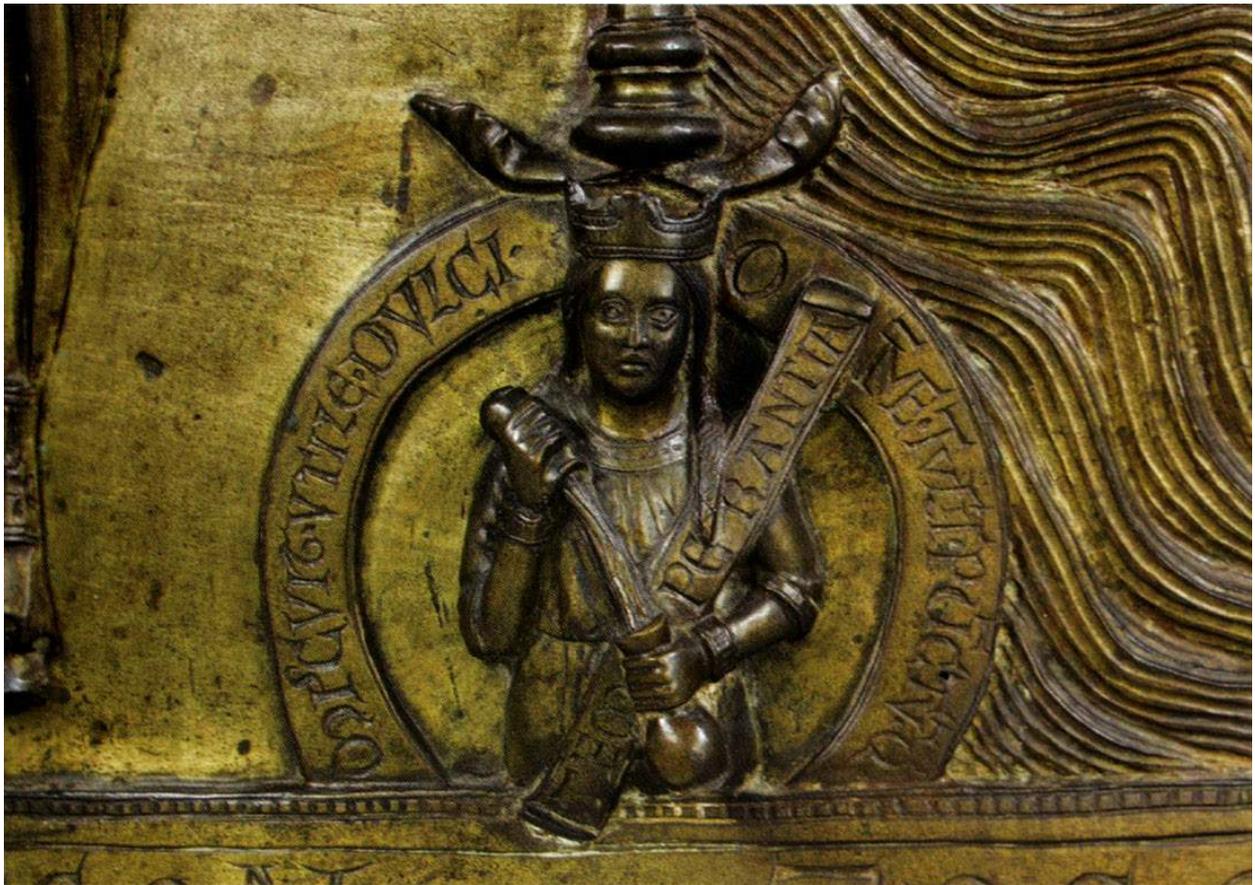


Abb. 25: Taufbecken, um 1226, Dom zu Hildesheim, Detail mit der Darstellung der Temperantia.

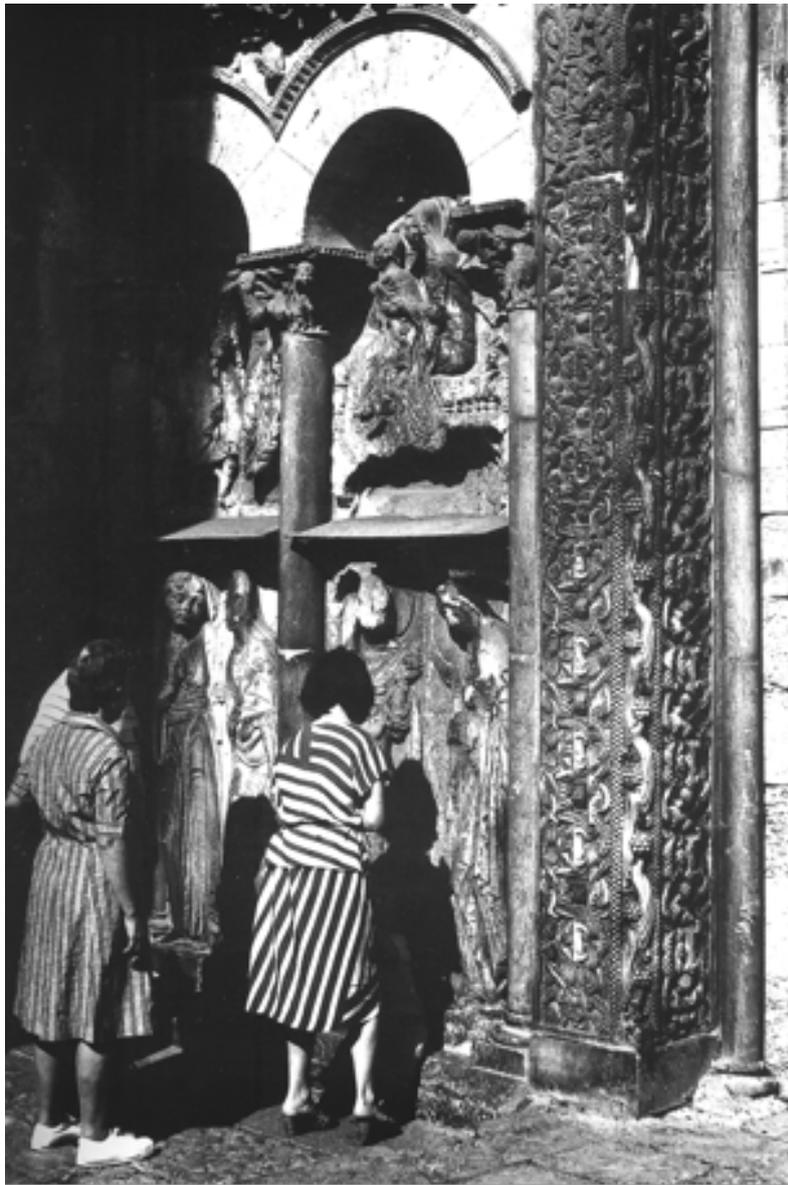


Abb. 26: Gewändefiguren, um 1120/30, Südportal der Abteikirche Saint-Pierre, Moissac.



Abb. 27: Heilung einer Prinzessin durch den Heiligen Zeno, Bronzetür, um 1138, San Zeno, Westportal, Verona.



Abb. 28: Grab der Alberada von Buonalbergo, um 1122, Marmor, SS. Trinità, Venosa.

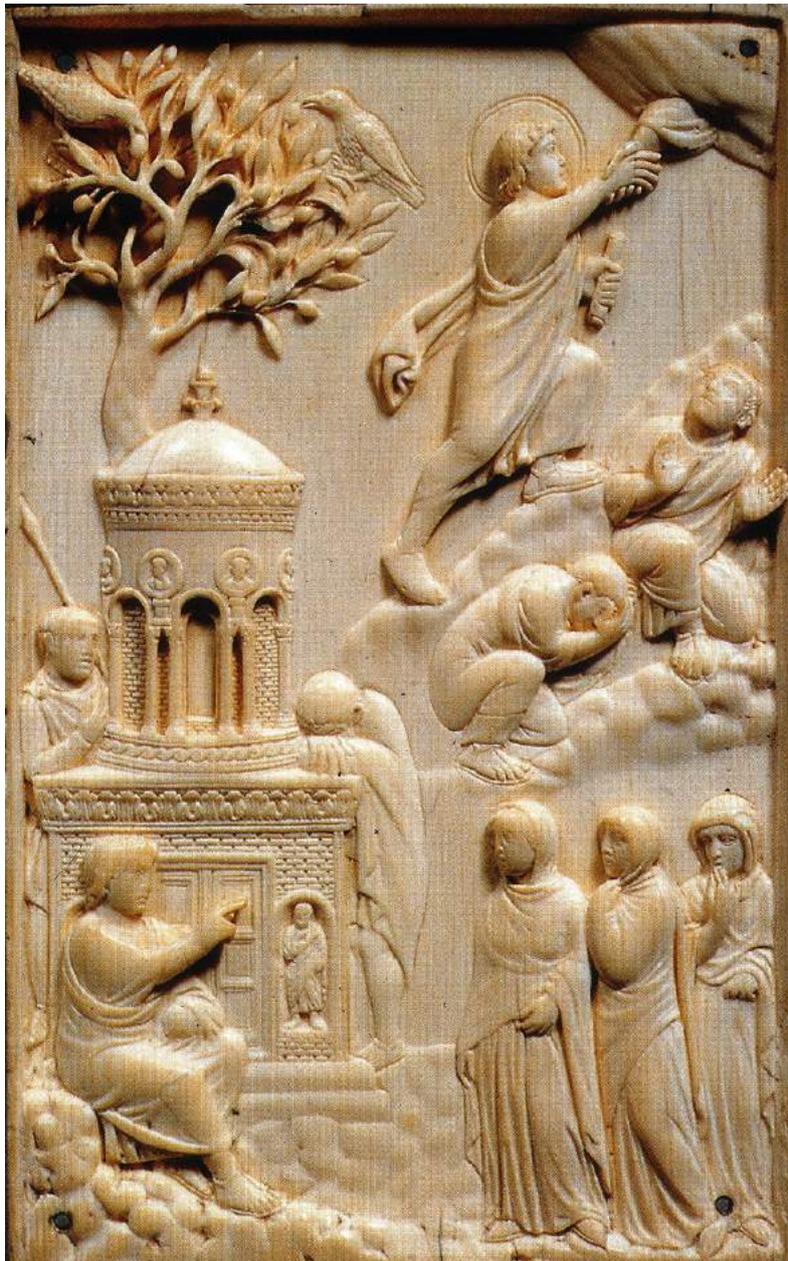


Abb. 29: Die Frauen am Grab Christi und Christi Himmelfahrt, sog. Reidersche Tafel, um 400, Elfenbeinpaneel, Bayerisches Nationalmuseum, München.



Abb. 30: Anastasiusreliquiar, Antiochia, Ende 10. / Anfang 11. Jahrhundert, Domschatz Aachen.



Abb. 31: Der Heilige Adalbert im Gebet, Bronzetür, zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, Südportal des Doms zu Gnesen.



Abb. 32: Bischofsthron, um 1098, Marmor, Apsis, San Nicola, Bari.

Abb. 33: Mosaiziertes Inschriftenband, Apsis, San Nicola, Bari.



Abb. 34: Türflügel, Iran, Ende des 11. Jahrhunderts (seldschukisch), Holz, 144 x 48,3cm, Freer and Sackler Galleries, Washington D.C., Inv. Nr. F1935.1.



Abb. 35: Banner von Las Navas de Tolosa, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, Kloster von Santa María la Real de Huelgas, Burgos, Ausschnitt, Inv. Nr. 00652193.

11 Literaturverzeichnis

11.1 Quellen

AL-JAZARĪ 1974

Ibn al-Razzāz al-Jazarī: *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*. Kitāb fī maʿīfat al-ḥiyal al-handasiyya, übers. und komm. von Donald R. Hill, Dordrecht 1974.

GESTA FRANCORUM 1961

Gesta Francorum et aliorum Hierosolimitanorum. *The Deeds of the Franks and the other Pilgrims to Jerusalem*, hg. von Rosalind Hill, London 1962.

HORAZ 1985

Horaz: *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Färber, München/Zürich 1985.

HRABANUS MAURUS 1864

Rabani Mauri Fuldensis abbatis: *De universo*, in: Jacques Paul Migne, *Patrologia Latina* 111, Paris 1864.

ISIDOR 2004

Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, Bd. II, Lib. XII–XX, hg. von Angelo Valastro Canale, Turin 2004.

ISIDOR 2008

Isidor von Sevilla: *Etymologiae*, übers. und mit Anm. vers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

KOMNENA 1996

Anna Komnena: *Alexias*, übers., engl. und komm. von Diether Roderich Reinsch, Köln 1996.

LIBER SANCTI JACOBI 1986

Liber Sancti Jacobi. *Der Jakobsweg*. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela, übers., engl. und komm. von Klaus Herbers, Tübingen 1986.

MARBOD VON RENNES 1893

Marbodi Redonensis Episcopi, in: Jacques Paul Migne, *Patrologia Latina* 171, Paris 1893.

NIKOLAOS MESARITES 1957

Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, hg, übers. und komm. von Glanville Downey, Philadelphia 1957.

ORDERICUS VITALIS 1890

Orderici Vitalis Angligenae Coenobii Uticensis monachi Historia ecclesiastica, in: Jacques Paul Migne, Patrologia Latina 188, Paris 1890.

OVID 2004

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 2004.

PAUSANIAS 1986/87

Pausanias: Reisen in Griechenland, hg. von Felix Eckstein, Zürich/München 1986/87.

PHYSIOLOGUS 2001

Physiologus, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2001.

PLINIUS D. Ä. 1989

C. Plinii Secundi: Naturalis Historiae, Lib. XXXIV, hg. und übers. von Roderich König und Karl Bayer, München/Zürich, 1989.

PRATILLI 1745

Francesco Maria Pratilli: Della Via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi, Neapel 1745.

PROJEKTGRUPPE PLINIUS 1985

Plinius der Ältere über Kupfer und Kupferlegierungen, übers. und komm. von der Projektgruppe Plinius, Gesellschaft deutscher Chemiker (Schriften der Georg-Agricola-Gesellschaft zur Förderung der Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik e.V.), Essen 1985.

SUGER 2000

Andreas Speer und Günther Binding: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione, Darmstadt 2000.

THEOPHILUS 2014

Erhard Brepohl: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift „De diversis artibus“, Köln 2014.

11.2 Sekundärliteratur

ACETO 1999

Francesco Aceto: Una fucina di cultura araba nel XII secolo. La bottega di Ruggiero da Melfi, in: Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana 19,17 (1999), S. 85–112.

ACETO 2009

Francesco Aceto: La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia, in: Medioevo. Immagine e memoria, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2009, S. 132–143.

AGA-OGLU 1944

Mehmet Aga-Oglu: A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass, in: Journal of the American Oriental Society 64,4 (1944), S. 218–223.

ANDERSON, DUNLOP UND SMITH 2014

Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith: Introduction, in: The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750, hg. von dens., Manchester 2014, S. 1–20.

ANGELUCCI 1987

Sergio Angelucci: Restauro della porta di bronzo del Duomo di Benevento, in: Janua Major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro, Ausst.-Kat. Benevento, hg. von dems., Benevento 1987, S. 55–62 .

ANGELUCCI 1997

Sergio Angelucci: Il rapporto tra materia, tecnica e forma nelle porte bizantine d'Italia, in: Sculture, tesoro, arazzi. Storia dell'arte marciiana, hg. von Renato Polacco, Venedig 1997, S. 247–260.

APOLLONJ GHETTI 1972

Bruno M. Apollonj Ghetti: Bari Vecchia. Contributo alla sua conoscenza e al suo risanamento, Bari 1972.

AULD 2007

Sylvia Auld: Master Mahmud and Inlaid Metalwork in the 15th Century, in: Venezia e l'Islam, Ausst.-Kat. Paris, hg. von Stefano Carboni, Venedig 2007, S. 212–225.

AVAGLIANO 1997

Faustino Avagliano (Hg.): *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino 1997.

BABUDRI 1941

Francesco Babudri: *Il monogramma di Allah nel pavimento absidale superiore in S. Nicola di Bari*, in: *Japigia* 12,3 (1941), S. 149–178.

BANDMANN 1969

Günther Bandmann: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, in: *Städels-Jahrbuch* 2 (1969), S. 75–100.

BAWDEN 2014

Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln/Weimar/Wien 2014.

BAXTER WOLF 1991

Kenneth Baxter Wolf: *Crusade and Narrative. Bohemond and the Gesta Francorum*, in: *Journal of Medieval History* 17 (1991), S. 207–216.

BELLI D'ELIA 1975

Pina Belli d'Elia: *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, Ausst.-Kat. Bari, Bari 1975.

BELLI D'ELIA 1990

Pina Belli d'Elia: *Le porte della cattedrale di Troia*, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 341–355.

BELLI D'ELIA 2002

Pina Belli d'Elia: *Segni e immagini delle Crociate nel Mezzogiorno normanno-svevo*, in: *Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate*, hg. von Giosuè Musca, Bari 2002, S. 325–354.

BERTAUX 1968

Émile Bertaux: *L'art dans l'Italie méridionale*, Rom 1968 (1903).

BERTELLI 1990

Carlo Bertelli: *Le porte del VI secolo in Santa Sofia a Costantinopoli*, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 109–119.

BEYER UND DOLEZALEK 2012

Vera Beyer und Isabelle Dolezalek: Introduction, in: *The Medieval History Journal* 15,2 (2012), hg. von Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Monica Juneja, S. 231–242.

BIRK 2011

Joshua C. Birk: The Betrayal of Antioch. Narratives of Conversion and Conquest during the First Crusade, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41,3 (2011), S. 463–485.

BIRKS 1998

Tony Birks: *The Alchemy of Sculpture*, Chalford 1998.

BLOCH 1982

Herbert Bloch: The New Fascination with Ancient Rome, in: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, hg. von Robert L. Benson, Giles Constable und Carol Dana Lanham, Oxford 1982, S. 615–636.

BLOCH 1986

Herbert Bloch: *Monte Cassino in the Middle Ages*, Rom 1986.

BLOCH 1987

Herbert Bloch: Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Monte Cassino, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 89–102.

BLOCH 1990

Herbert Bloch: Le porte bronzee di Montecassino e l'influsso della porta di Oderisio II sulle porte di San Clemente a Casauria e del Duomo di Benevento, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 307–324.

BÖHME 2004

Hartmut Böhme: Imagologie von Himmel und Hölle, in: *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, hg. von Barbara Naumann und Edgar Pankow, München 2004, S. 19–43.

BÖSE 2006

Kristin Böse: Spürbar und unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquiaren im mittelalterlichen Reliquienkult, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 7–27.

BOGEN 2013

Steffen Bogen: Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400), in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, Paderborn 2013, S. 91–130.

BRANDT UND HÖHL 2008

Michael Brandt und Claudia Höhl (Hg.): *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, Regensburg 2008.

BREDEKAMP 2014

Horst Bredekamp: *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*, Berlin 2014.

BÜCHELER 2012

Anna Bücheler: *Veil and Shroud. Eastern References and Allegoric Functions in the Textile Imagery of a Twelfth-Century Gospel Book from Braunschweig*, in: *The Medieval History Journal* 15,2 (2012), S. 269–297.

BÜCHSEL 1994

Martin Büchsel: *Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter?* in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 57–73.

BURNETT 1991

Charles Burnett: *Sound and its Perception in the Middle Ages*, in: *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, Warburg Institute Surveys and Texts XXII, hg. von Charles Burnett, Michael Fend und Penelope Gouk, London 1991, S. 43–70.

CADEI 1987

Antonio Cadei: *Porta Patet*, in: *Janua Major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, Ausst.-Kat. Benevento, hg. von Sergio Angelucci und Claudio Marinelli, Rom 1987, S. 11–23.

CADEI 1990

Antonio Cadei: *La prima committenza normanna*, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 357–372.

CADEI 1992

Antonio Cadei: Exegi monumentum aere perennius. Porte bronzee di età normanna in Italia meridionale e Sicilia, in: *Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia*, hg. von Cosimo Damiano Fonseca, Galatina 1992, S. 135–149.

CADEI 2009

Antonio Cadei: La porta del mausoleo di Boemondo a Canosa tra Oriente e Occidente, in: *Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo XI–XII secolo*, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 429–469.

CAMPIONE 1992

Ada Campione: La vita e il culto di San Sabino, in: *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Ausst.-Kat. Bari, hg. von Raffaella Cassano, Venedig 1992, S. 832–834.

CARPINI 2003

Claudio Carpini: La prigionia di Boemondo, in: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 67–75.

CARPINI 2014

Claudio Carpini: „Boamundi fama terruerat graecos“. L'immagine degli italiani alla prima Crociata, in: *Gli italiani e la Terrasanta*, hg. von Antonio Musarra, Florenz 2014, S. 95–122.

CARRUTHERS 2013

Mary Carruthers: *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford 2013.

CECCELLI 1990

Margherita Cecchelli: Le più antiche porte cristiane. S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 59–69.

CHELOTTI 1985

Marcella Chelotti: *Le epigrafi romane di Canosa*, Bari 1985.

CHEVEDDEN 2010

Paul E. Chevedden: „A Crusade from the First“. The Norman Conquest of Islamic Sicily, 1060–1091, in: *Al-Masaq. Journal of the Medieval Mediterranean* 22,2 (2010), S. 191–225.

CILLA 1993

Michele Cilla: Caratteri e restauri del mausoleo di Marco Boemondo d'Altavilla, Univ.-Diss., Lavello 1993.

CIOFFARI 2002

Gerardo Cioffari: San Sabino e l'Oriente, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 47–58.

CITARELLA 1968

Armand O. Citarella: Patterns in Medieval Trade. The Commerce of Amalfi Before the Crusades, in: The Journal of Economic History 28,4 (1968), S. 531–555.

CLAUSSEN 1996

Peter Cornelius Claussen: *materia* und *opus*. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hg. von Victoria von Flemming, Mainz 1996, S. 40–49.

COLE 1999

Michael Cole: Cellini's Blood, in: The Art Bulletin 81,2 (1999), S. 215–235.

CRADDOCK 1979

P. T. Craddock: The Copper Alloys of the Medieval Islamic World. Inheritors of the Classical Tradition, in: World Archaeology 11,1 (1979), S. 68–79.

CUOZZO 2003

Errico Cuozzo: La partenza del crociato Boemondo, tra l'assedio di Amalfi e l'appello alla Crociata, in: Boemondo. Storia di un principe normanno, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 9–18.

DALENA 2002

Pietro Dalena: La viabilità dell'area canosina e il pellegrinaggio alla tomba di San Sabino, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 59–76.

DALLI REGOLI 2012

Gigetta Dalli Regoli: I leoni *custodes*, in: „Conosco un'ottimo storico dell'arte...“. Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, hg. von Maria Monica Donato und Massimo Ferretti, Pisa 2012, S. 51–59.

DANDRIDGE 2008

Pete Dandridge: Gegossene Phantasien. Mittelalterliche Aquamanilien und ihre Herstellung, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit*, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 77–102.

DE BLAAUW 1993

Sible de Blaauw: Campanae supra urbem. Sull'uso delle campane nella Roma medievale, in: *Rivista di storia della Chiesa in Italia XLVII* (1993), S. 367–414.

DEGLER UND WENDERHOLM 2016

Anna Degler und Iris Wenderholm: Einleitung, in: *Der Wert des Goldes. Der Wert der Golde*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79,4 (2016), hg. von Anna Degler und Iris Wenderholm, S. 443–460.

DEIMLING 1998

Barbara Deimling: Ad rufam Ianuam. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von „roten Türen“ im Mittelalter, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung* 115,1 (1998), S. 498–513.

DELLE DONNE 2012

Fulvio Delle Donne: Le iscrizioni del mausoleo di Boemondo d'Altavilla a Canosa, in: *Archivio normanno-svevo. Testi e studi sul mondo euromediterraneo dei secoli XI–XIII del Centro Europeo di Studi Normanni* 3 (2012), S. 7–18.

DE PALMA 2013

Luigi Michele de Palma: Memorie paleocristiane e medievali del Santo Sepolcro in Puglia, in: *Come a Gerusalemme*, hg. von Anna Benvenuti und Pierantonio Piatti, Florenz 2013, S. 821–867.

DIDI-HUBERMANN 1999

Georges Didi-Hubermann: Die Ordnung des Materials, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Kemp et al., Berlin 1999, S. 1–29.

DIETL 1994

Albert Dietl: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 175–191.

DIETL 2004

Albert Dietl: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, Bd. I und II, Berlin/München 2004.

DOLEZALEK 2012

Isabelle Dolezalek: Fashionable Form and Tailor-Made Message. Transcultural Approaches to Arabic Script on the Norman Kings' Mantle and Alb, in: *The Medieval History Journal* 15,2 (2012), hg. von Vera Beyer, Isabelle Dolezalek und Monica Juneja, S. 243–268.

D'ONOFRIO 1997

Mario D'Onofrio: La basilica di Desiderio a Montecassino e la cattedrale di Alfano a Salerno. Nuovi spunti di riflessione, in: *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, hg. von Faustino Avagliano, Montecassino 1997, S. 231–246.

DRELL 1999

Joanna H. Drell: Cultural Syncretism and Ethnic Identity. The Norman „Conquest“ of Southern Italy and Sicily, in: *Journal of Medieval History* 25,3 (1999), S. 187–202.

ECO 1993

Umberto Eco: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1993.

ENGLISH FRAZER 1973

Margaret English Frazer: Church Doors and the Gates of Paradise. Byzantine Bronze Doors in Italy, in: *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), S. 145–162.

ERLER 1972

Adalbert Erler: Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Eine rechtsgeschichtliche Studie, Wiesbaden 1972.

FALLA CASTELFRANCHI 1994

Marina Falla Castelfranchi: Il mausoleo di Boemondo a Canosa, in: *I Normanni. Popolo d'Europa 1030–1200*, Ausst.-Kat. Rom, hg. von Mario D'Onofrio, Venedig 1994, S. 327–330.

FALLA CASTELFRANCHI 2009

Marina Falla Castelfranchi: Il paradigma della memoria. San Marco a Venezia e la Chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, in: *Medioevo. Immagine e memoria*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2009, S. 127–131.

FISCHER-LICHTE 2014

Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2014.

FLOOD 2001

Finbarr Barry Flood: *The Medieval Trophy as an Art Historical Trope. Coptic and Byzantine „Altars“ in Islamic Contexts*, in: *Muqarnas* 18 (2001), S. 41–72.

FLORI 2007

Jean Flori: *Bohémond d'Antioche. Chevalier d'aventure*, Paris 2007.

FORSTNER 1972

Martin Forstner: *Zur Madonna mit der Šahāda*, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* CXXII (1972), S. 102–107.

GARDNER 2011

Julian Gardner: *„For whom the bell tolls“*. A Franciscan Bell-Founder, Franciscan Bells and a Franciscan Patron in Late Thirteenth-Century Rome, in: *Medioevo. I committenti*, hg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2011, S. 460–468.

GIANNICHELLA 2005

Enrico Giannichella et al.: *Attività fusoria medievale a Canosa*, in: *Archeologia medievale* 32 (2005), S. 157–171.

GRABAR 1992

Oleg Grabar: *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

GRABAR 1997

Oleg Grabar: *The Shared Culture of Objects*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, hg. von Henry Maguire, Washington D.C. 1997, S. 115–129.

GRAMACCINI 1985

Norberto Gramaccini: *Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Frankfurt, hg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, S. 51–83.

GRAMACCINI 1987

Norberto Gramaccini: *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel-Jahrbuch* 11 (1987), S. 147–170.

GRÉGOIRE 2002

Réginald Grégoire: La presenza di San Savino nella letteratura agiografica, in: San Sabino. Uomo di Dialogo e di pace tra Oriente ed Occidente, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Triest 2002, S. 21–24.

HERKLOTZ 1985a

Ingo Herklotz: Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1985), S. 1–43.

HERKLOTZ 1985b

Ingo Herklotz: „Sepulcra“ e „monumenta“ del Medioevo. Studi sull’arte sepolcrale in Italia, Rom 1985.

HIESTAND 2002

Rudolf Hiestand: Boemondo I e la prima Crociata, in: Il Mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate, hg. von Giosuè Musca, Bari 2002, S. 65–94.

HOFFMANN 2001

Eva R. Hoffmann: Pathways of Portability. Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century, in: Art History 24 (2001), S. 17–50.

HOFFMANN 2004

Eva R. Hoffman: Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork. Local Culture, Authenticity, and Memory, in: Gesta 43,2 (2004), S. 129–142.

HOUBEN 1993

Hubert Houben: Melfi e Venosa, in: Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo, hg. von Giosuè Musca, Bari 1993, S. 311–332.

HOUBEN 1995

Hubert Houben: Die Abtei Venosa und das Mönchtum im normannisch-staufischen Süditalien, Tübingen 1995.

HOUBEN 2012

Hubert Houben: Die Normannen, München 2012.

HUILLARD-BRÉHOLLES 1844

Alphonse Huillard-Bréholles: Recherches sur les monuments et l’histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l’Italie méridionale, Paris 1844.

IACOBELLIS UND CANTORE 2009

Vito Nicola Iacobellis und Osvaldo Cantore: Osservazioni sulla tecnica esecutiva e sul restauro della porta bronzea del mausoleo di Boemondo. Appendice I von: Fabrizio Vona: Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa, in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 382–383.

IACOBINI 2009

Antonio Iacobini (Hg.): Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, Rom 2009.

IWAŃCZAK 2012

Wojciech Iwańczak: Miles Christi. The Medieval Ideal of Knighthood, in: Journal of the Australian Early Medieval Association 8 (2012), S. 77–92.

JANES 1998

Dominic Janes: God and Gold in late Antiquity, Cambridge 1998.

JOHNSON 2015

Mark Joseph Johnson: The Mausoleum of Bohemund in Canosa and the Architectural Setting of Ruler Tombs in Norman Italy, in: Romanesque and the Mediterranean, hg. von Rosa Maria Bacile und John McNeill, Leeds 2015, S. 151–166.

JÜLICH 1994

Theo Jülich: Godefroy von Huy, der Goldschmied „G“ und vergleichbare Fälle. Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 193–203.

JURLARO 1972

Rosario Jurlaro: La porta di bronzo del mausoleo di Boemondo a Canosa, in: Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli, hg. von Michele Paone, Bd. I, Galatina 1972, S. 439–462.

KAPPEL 1996

Kai Kappel: S. Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11.–17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien, Worms am Rhein, 1996.

KEMP 1985

Wolfgang Kemp: Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von dems., Köln 1985, S. 307–332.

KERN 2004

Margit Kern: Performativität im Bereich von Tür und Tor. Eine Ikonologie der Bewegung, in: Geschichte und Ästhetik, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München 2004, S. 32–48.

KESSLER 2007

Herbert L. Kessler: A Gregorian Reform Theory of Art?, in: Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII secolo), hg. von Serena Romano und Julie Enckell Julliard, Rom 2007, S. 25–48.

KITZINGER 1982

Ernst Kitzinger: The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy, in: Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, hg. von Robert L. Benson, Giles Constable und Carol Dana Lanham, Oxford 1982, S. 637–670.

KREUTZ 1994

Barbara M. Kreutz: Ghost Ships and Phantom Cargoes. Reconstructing Early Amalfitan Trade, in: Journal of Medieval History 20 (1994), S. 347–457.

KREY 1928

A.C. Krey: A Neglected Passage in the Gesta and its Bearing on the Literature of the First Crusade, in: The Crusades and Other Historical Essays presented to Dana C. Munro, hg. von L. J. Paetow, New York 1928, S. 56–78.

KROUSTALLIS 2014

Stefanos Kroustallis: Theophilus Matters. The Thorny Question of the *Schedula diversarum artium* Authorship, in: Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium*, hg. von Andreas Speer, Berlin 2014, S. 2–71.

LAVERMICOCCA 2010

Nino Lavermicocca: Bari bizantina, Bari 2010.

LEHMANN 2014

Ann-Sophie Lehmann: The Matter of the Medium. Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials, in: The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750, hg. von Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith, Manchester 2014, S. 21–41.

LUTZ 2008

Gerhard Lutz: „Der dumpfe Geist erhebt sich zur Wahrheit durch das, was materiell ist“. Überlegungen zur Ikonographie der Bronze im Mittelalter, in: Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 17–28.

MAGISTRALE 1992

Francesco Magistrale: Forme e funzioni delle scritte esposte nella Puglia normanna, in: Scrittura e civiltà XVI (1992), S. 5–74.

MARTINDALE 1994

Andrew Martindale: „There is neither speech nor language but their voices are heard among them“ (Psalm 19, Verse 3, 16th Century Translation from the English Book of Common Prayer). The Enigma of Discourse concerning Art and Artists in the 12th and 13th Centuries, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 205–217.

MATTHIAE 1971

Guglielmo Matthiae: Le porte bronzee bizantine in Italia, Rom 1971.

MATTUSCH 2012

Carol C. Mattusch: Greece, Etruria and Rome, in: Bronze, Ausst.-Kat. London, hg. von David Ekserdjian, London 2012, S. 47–54.

MATZKE 2003

Michael Matzke: Boemondo e Daiberto di Pisa, in: Boemondo. Storia di un principe normanno, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 95–106.

MENDE 1983

Ursula Mende: Die Bronzetüren des Mittelalters. 800–1200, München 1983.

MENDE 1990

Ursula Mende: Türzieher mittelalterlicher Bronzetüren, in: *Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII*, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 477–492.

MICHALSKY 2000

Tanja Michalsky: *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.

MOREA 1968

Giuseppe Morea: *Canosa dalle origini all'Ottocento*, Barletta 1968.

MUSCA 2002

Giosuè Musca: *Le Crociate e il Mezzogiorno italiano*, in: *Il mezzogiorno normanno-svevo e le Crociate*, hg. von dems., Bari 2002, S. 11–28.

NAPOLITANO 2017

Ennio G. Napolitano: *Le iscrizioni arabe della porta del mausoleo di Boemondo a Canosa*, in: *Spolia. Journal of Medieval Studies* (2017), S. 1–14.

NICHOLSON 2015

Tom Nicholson: „Sovereignty belongs to God“. *Text, Ornament and Magic in Islamic and Christian Seville*, in: *Art History* 38,5 (2015), S. 838–861.

NIEHR 1989

Klaus Niehr: *Horaz in Hildesheim. Zum Problem einer mittelalterlichen Kunsttheorie*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1,52 (1989), S. 1–24.

NILGEN 2006

Ursula Nilgen: *Die Bildkünste Süditaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform*, in: *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik*, Ausst.-Kat. Paderborn, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Bd. I, München 2006, S. 309–323.

OLCHAWA 2016

Joanna Olchawa: *Material follows form follows function. Mittelalterliche Handwaschgefäße und ihr Material Bronze*, in: *Formlos formbar. Bronze als künstlerisches Material*, hg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 19–42.

OLDFIELD 2014

Paul Oldfield: Sanctity and Pilgrimage in Medieval Southern Italy. 1000–1200, New York 2014.

OTRANTO 2012

Giorgio Otranto: Martiri e Santi nell'area meridionale tardoantica, in: Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione, hg. von Adele Coscarella und Paola De Santis, Rom 2012, S. 41–71.

OUSTERHOUT 2003

Robert Ousterhout: Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulchre, in: Journal of the Society of Architectural Historians 62,1 (2003), S. 4–23.

PACE 1997

Valentino Pace: La Cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale, in: Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana, hg. von Faustino Avagliano, Montecassino 1997, S. 189-230.

PACE 2003/04

Valentino Pace: Da Amalfi a Benevento. Porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale, in: Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana 25 (2003/04), S. 41–69.

PIEPER, NAUJOKAT UND KAPPLER 2003

Jan Pieper, Anke Naujokat und Anke Kappler: Jerusalemskirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes, Ausst.-Kat. Aachen, Aachen 2003.

RADER 2003

Olaf B. Rader: Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin. Beck, München 2003.

RAFF 1994a

Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.

RAFF 1994b

Thomas Raff: *Materia superat opus*. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 17–28.

REUDENBACH 1994a

Bruno Reudenbach: „*Ornatus materialis domus Dei*“. Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 1–16.

REUDENBACH 1994b

Bruno Reudenbach: *Panofsky et Suger de Saint-Denis*, in: *Histoire et théories de l'art. Revue germanique internationale* 2 (1994), S. 137–150.

REUDENBACH 2002

Bruno Reudenbach: „*Gold ist Schlamm*“. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 1–12.

REUDENBACH 2008

Bruno Reudenbach: *Loca sancta*. Zur materiellen Übertragung der heiligen Stätten, in: *Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt*, hg. von dems., Bern 2008, S. 9–32.

RICHARDSON 2010/11

Jessica N. Richardson: *Patrons and Property in Twelfth-Century Abruzzo. The Bronze Panels and the Portal of San Clemente a Casauria*, in: *The Journal of the Walters Art Museum* 68/69 (2010/2011), S. 31–52.

RUBENSTEIN 2016

Jay Rubenstein: *The Deeds of Bohemond. Reform, Propaganda, and the History of the First Crusade*, in: *Viator* 47,2 (2016), S. 113–135.

SCHAWELKA 2002

Karl Schawelka: „*More matter with less art*“? Zur Wahrnehmung von Material, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 13–32.

SCHELLEWALD 2016

Barbara Schellewald: Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79,4 (2016), S. 461–480.

SCHULZ 2016

Vera-Simone Schulz: Bild, Ding, Material. Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 79,4 (2016), S. 508–541.

SHALEM 1996

Avinoam Shalem: Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West, Frankfurt am Main 1996.

SMITH 2014

Pamela H. Smith: The Matter of Ideas in the Working of Metals in Early Modern Europa, in: The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics. 1250–1750, hg. von Christy Anderson, Anna Dunlop und Pamela H. Smith, Manchester 2014, S. 42–67.

SPEER 1994

Andreas Speer: Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst, in: Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, hg. von Andreas Speer und Günther Binding, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994, S. 13–52.

SPRECKELMEYER 1974

Goswin Spreckelmeyer: Das Kreuzzugslied des lateinischen Mittelalters, Univ.-Diss., München 1974.

STEDMAN SHEARD 1992

Wendy Stedman Sheard: Verrocchio's Medici Tomb and the Language of Materials, in: Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, hg. Steven Bule et al., Florenz 1992, S. 63–78.

STIAFFINI 2000

Daniela Stiaffini: Ricette e ricettari medievali. Fonti per una storia delle tecniche di produzione delle tessere musive vitree, in: Medieval Mosaics. Light, Color, Materials, hg. von Eve Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi und Giovanni Pagliarulo, Mailand 2000, S. 65–95.

TESTI CRISTIANI 2003

M. L. Testi Cristiani: Sul mausoleo di Boemondo a Canosa, in: Boemondo. Storia di un principe normanno, hg. von Franco Cardini, Nunzio Lozito und Benedetto Vetere, Lecce 2003, S. 107–116.

THORAU 2011

Peter Thorau: Der Nabel der Welt. Jerusalem im Spannungsfeld von Christentum und Islam, in: Die Welt des Mittelalters. Erinnerungsorte eines Jahrtausends, hg. von Johannes Fried und Olaf B. Rader, München 2011, S. 15–24.

TOUSSAINT 2008

Gia Toussaint: Jerusalem. Imagination und Transfer eines Ortes, in: Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt, hg. von Bruno Reudenbach, Bern 2008, S. 33–60.

VAN DER WERF ET AL. 2009

Inez van der Werf et al.: Indagini sulle porte del santuario di S. Michele a Monte Sant'Angelo e del mausoleo di Boemondo a Canosa. Appendice II von: Fabrizio Vona: Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa, in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 384–393.

VLAD BORRELLI 1990a

Licia Vlad Borrelli: La porta romana, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 1–10.

VLAD BORRELLI 1990b

Licia Vlad Borrelli: La „porta bella“ di S. Sofia a Costantinopoli. Un palinsesto, in: Le porte di bronzo. Dall'antichità al secolo XIII, hg. von Salvatorino Salomi, Rom 1990, S. 97–107.

VONA 2006

Fabrizio Vona: Battente con iscrizioni cufiche e figure a niello, in: Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, Ausst.-Kat. Palermo/Wien, hg. von Maria Andaloro, Catania 2006, Kat. Nr. VIII. 12, S. 531–533.

VONA 2009

Fabrizio Vona: Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa. Tecnologie a confronto (mit zwei Anhängen) in: Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. XI–XII secolo, hg. von Antonio Iacobini, Rom 2009, S. 375–410.

VON GLADISS 2008

Almut von Gladiss: Der frühislamische Bronzeguss. Tierbronzen in unterschiedlicher Funktion, in: Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 29–42.

WAGNER 2001

Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001

WAGNER 2002

Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.): Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002.

WALSH 1982

David A. Walsh: The Iconography of the Bronze Doors of Barisanus of Trani, in: Gesta 21,2 (1982), S. 91–106.

WEINRYB 2016

Ittai Weinryb: The Bronze Object in the Middle Ages, Cambridge 2016.

WHARTON EPSTEIN 1983

Ann Wharton Epstein: The Date and Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, Southern Italy, in: Dumbarton Oaks Papers 37 (1983), S. 79–90.

WOLTERS 2008

Jochem Wolters: Schriftquellen zum Wachsausschmelzverfahren, in: Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit, Ausst.-Kat. Hildesheim, hg. von Michael Brandt und Claudia Höhl, Regensburg 2008, S. 42–64.

ZCHOMELIDSE 2014

Nino Zchomelidse: Art, Ritual and Civic Identity in Medieval Southern Italy, University Park (PA) 2014.

11.3 Lexika

BROGAN 2012

T.V.F. Brogan: *Heroic Verse*, in: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, hg von Roland Greene et. al., Princeton 2012, S. 625f.

BRUNHUBER 1994

Ernst Brunhuber: *Gießverfahren, Sandguss-Handformverfahren*, in: Giesserei Lexikon, hg. von dems., Berlin 1994, S. 475.

GEORGES 1951

Karl Ernst Georges: *fores*, in: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, hg. von Karl Ernst Georges, Bd. 1, Leipzig/Hannover 1951, Sp. 2815.

MAZAL 1983

O. Mazal: *Bronze, Bronzeguß*, in: Lexikon des Mittelalters, hg. v. Robert-Henri Bautier, Bd. II, München 1983, Sp. 713.

MEYER 1990

André Meyer: *Mosaik*, in: Handbuch der künstlerischen Techniken. Wandmalerei, Mosaik (Bd. II), hg. von Albert Knoepfli et al., Stuttgart 1990, S. 399–497.

PISTILLI 1993

Pio Francesco Pistilli: *Campana*, in: Enciclopedia dell'arte medievale, hg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. IV, Rom 1993, S. 85–91.

RIEDERER 1997

Josef Riederer: *Bronze*, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. v. Hubert Cancik, Bd. II, Stuttgart 1997, Sp. 793.

12 Abbildungsverzeichnis

ABB. 1: Pina Belli d'Elia: Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo, Ausst.-Kat. Bari, Bari 1975, S. 269.

ABB. 2–10: Fotografien der Autorin, mit freundlicher Genehmigung von Don Felice Bacco, Kathedrale San Sabino, Canosa di Puglia.

ABB. 11: Prometheus Bildarchiv,
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-90a9abf2de38627a8d0107d1fd5ff34141d9ab4e>,
zuletzt aufgerufen am 21.04.2017.

ABB. 12: Bildarchiv Foto Marburg,
<http://www.bildindex.de/document/obj20326871?medium=fmlac1003173>,
zuletzt aufgerufen am 12.04.2017.

ABB. 13: Fotografie der Autorin.

ABB. 14–17: Fotografien der Autorin, mit freundlicher Genehmigung von Don Felice Bacco, Kathedrale San Sabino, Canosa di Puglia.

ABB. 18a und b: Ursula Mende: Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200, München 1983, Tafel 100.

ABB. 19: Mende 1983, Tafel 95.

ABB. 20: Ittai Weinryb: The Bronze Object in the Middle Ages, Cambridge 2016, S. 53, Abb. 23.

ABB. 21: Wikimedia,
https://de.wikipedia.org/wiki/Lex_de_imperio_Vespasiani#/media/File:Lex_De_Imperio_Vespasiani_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016.jpg,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 22: Marcella Chelotti: Le epigrafi romane di Canosa, Bari 1985, S. 46.

ABB. 23: Prometheus Bildarchiv,
http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/passau_dilps-852ad76c81fab06b58582ff218cefb868b876a6,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 24a: Prometheus Bildarchiv,
http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/passau_dilps-7f25e70c2e6d91d4c4a908f9ea301f9a6827f45a,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 24b: <http://guelcker.de/983/magdeburg-dom-skulptur/>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 25: Prometheus Bildarchiv,
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-e89a269a7256ebcb5641cec467e92bf666607204>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 26: Linda Seidel: The Moissac Portico and the rhetoric appropriation, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Bd. II, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 139, Abb. 4.

ABB. 27: Mende 1983, Tafel 93.

ABB. 28: Wikimedia,
https://de.wikipedia.org/wiki/Alberada_von_Buonalbergo#/media/File:Tomba_di_Aberada.jpg,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 29: Prometheus Bildarchiv,
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/hamburg-8f07d636be2e9a1be5a834fb3e618d9e4139894a>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 30: Prometheus Bildarchiv,
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/dadaweb-9e56356b97d899bb524eff6b0b30f360b423811e>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 31: Mende 1983, Tafel 133.

ABB. 32: Prometheus Bildarchiv,

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-80eb7282fa375b94f0e5d2726f61f9d98af0f7a9>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.

ABB. 33: Basilica di San Nicola,

http://www.basilicasannicola.it/page.php?id_cat=2&id_sottocat1=94&id_sottocat2=137&id_sottocat3=0&titolo=Pavimenti%20e%20mosaici,
zuletzt aufgerufen am 12.04.2017.

ABB. 34: Freer and Sackler Galleries,

http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1935.1.
zuletzt aufgerufen am 12.04.2017.

ABB. 35: Prometheus Bildarchiv,

<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-1594e30563989dce46a4b8bd1df629b725618930>,
zuletzt aufgerufen am 17.04.2017.