

Auswertung

1. Datierung Methode

Die Vorschläge zur Datierung der hochmittelalterlichen Wandmalerei Apuliens und der Basilicata fallen oft weit auseinander. Dies liegt unter anderem daran, daß nur wenige Beispiele sicher datierbar sind - so trägt kein einziges Wandbild der vorliegenden Untersuchung eine Inschrift mit einer Jahreszahl. Zudem läßt sich die Entwicklung vom 10. bis ins 14. Jahrhundert kaum schlüssig als lineare Abfolge verschiedener Zeitstile analysieren - zu gering sind insgesamt die stilistischen Differenzen zwischen früheren und späteren Bildern, zu unsicher die Frage eines möglichen *provinziellen Rückstands* gegenüber vermeintlichen Vorbildern. Unwillkürlich werden daher allgemeine Annahmen zur Ableitung und Deutung der Malerei zum Ausgangspunkt einer Datierung, die dann natürlich diese Annahmen bestätigt. In der älteren Forschung bis in die siebziger Jahre überwiegen die Frühdatierungen ins 11. oder frühe 12. Jahrhundert, da die Malerei als Fortsetzung einer in der Zeit der byzantinischen Herrschaft begründeten Tradition aufgefaßt wurde. Heute hat sich dagegen eher eine Datierung der meisten Beispiele ins 13. Jahrhundert durchgesetzt, wobei die Frage bestehen bleibt, ob die Thesen D'Elia, der die Entwicklung der apulischen Malerei mit einer Zuwanderung von Malern aus dem Heiligen Land nach dem Fall von Jerusalem und Akkon in Verbindung brachte, nicht in ähnlicher Weise die Resultate bedingen¹.

Den Ausweg aus dem Dilemma hat bereits 1980 Pace aufgezeigt²: solange eine Ableitung von äußeren Beispielen nicht als gesichert gelten kann, bilden die regionalen Bezüge, angefangen mit den wenigen sicher datierten Beispielen, den einzig möglichen Ausgangspunkt einer Chronologisierung. Neben inschriftlich datierte Werke treten solche, bei denen, etwa aufgrund der Baugeschichte, ein ungefährender Zeitpunkt feststeht, und solche, bei denen sich aufgrund ikonographischer oder anderer Merkmale wenigstens ein *terminus post quem* angeben läßt. Zwei Möglichkeiten gibt es, weitere Bilder zu den auf diese Weise datierten Beispielen in Beziehung zu setzen: sicherer als der stilistische Vergleich ist eine Untersuchung des chronologischen Gefüges innerhalb einer einzelnen Kirche, wo Palimpseste auftreten oder mehrere Malschichten vorhanden sind, da in diesem Fall die Reihenfolge einwandfrei feststeht³. Gerade aufgrund solcher relativer Bezüge lassen sich nun auch mit größerer Sicherheit stilistische Gruppierungen feststellen, wenn die Ergebnisse der Untersuchung mehrerer Kirchen nebeneinandergestellt werden⁴.

Schließlich wird hier bei der weiteren stilistischen Ableitung von einer weiteren Annahme ausgegangen, die auf anderen Gebieten keiner weiteren Erwähnung bedürfte, wegen der entgegengesetzten, romantischen Vorstellungen der älteren Forschung jedoch hervorgehoben werden muß. Solange man abgelegene *Eremitenhöhlen* als Ausgangspunkte der malerischen Entwicklung ansieht, sind prinzipiell kleinere, ländliche Kapellen ebenso bedeutsam, wenn nicht wichtiger als größere, städtische Kirchen⁵. Grundsätzlich ist bei zwei sehr ähnlichen Werken nicht immer sicher, in welcher Richtung der Bezug verläuft. Wenn es sich um verstreute Einzelbeispiele handelt, ist ebensogut eine parallele Entwicklung möglich, wie eine Ableitung von einem nicht erhaltenen, gemeinsamen Vorbild. Im vorliegenden Fall wurde

¹ D'ELIA 1975.

² PACE 1980.

³ Vgl. PACE 1980 zu S. Nicola in Mottola.

⁴ Wenn auch das Problem der Datierung ohne stilistische Vergleiche kaum zu lösen ist, soll hier doch versucht werden, Stil und Datierung so weit als möglich zu trennen, um so die unvermeidliche Subjektivität der Stilkritik in Grenzen zu halten; erst wenn alle anderen, historischen, baugeschichtlichen oder ikonographischen Kriterien ausgeschöpft sind, werden Stilmerkmale zum Vergleich herangezogen; die Frage des Stils wird weiter unten noch ausführlicher abgehandelt.

⁵ So ließ die ältere Forschung über die Malerei der Höhlenkirchen die Beispiele in oberirdischen Bauwerken gänzlich außer acht; in CHIESE E ASCETERI 1995 erscheinen die städtischen Beispiele am Schluß.

jedoch der Bezugsrahmen so gewählt, daß eine Gewichtung vorgenommen werden kann. Matera ist Erzbischofsstadt, die Kirchen des städtischen Zentrums, von der Kathedrale angefangen über S. Giovanni in Monerrone, S. Lucia alle Malve, SS. Pietro e Paolo oder die für die gesamte Umgebung wichtige Wallfahrtskirche S. Maria della Valle waren sicherlich für die Beispiele des ländlichen Umlandes, des Suffraganbistums Gravina oder der kleineren Orte Laterza und Ginosa eher maßgeblich als umgekehrt.

Fixpunkte der Datierung

Auch wenn man den Rahmen der vorliegenden Untersuchung überschreitet und das gesamte Gebiet von Apulien bis Kampanien in Betracht nimmt, bleibt die Zahl der inschriftlich datierten Beispiele klein. An erster Stelle stehen zwei Wandbilder der Felsenkirche SS. Marina e Cristina in Carpignano Salentino von 959 und 1020⁶. Alle weiteren Bilder, die sich noch in die Zeit der byzantinischen Herrschaft datieren lassen, wie die ältesten Beispiele in S. Pietro in Otranto und Casaranello, befinden sich auf der griechischsprachigen, seit Justinian ununterbrochen zum byzantinischen Herrschaftsgebiet zählenden salentinischen Halbinsel, mit einer Ausnahme: eine fragmentarisch erhaltene Darstellung heiliger Bischöfe in der Apsis einer ergrabenen Kirche im Zentrum von Bari läßt sich aufgrund von Münzfunden ebenfalls ins 10. Jahrhundert datieren⁷.

In der zweiten Hälfte des 11. und bis zum Ende des 12. Jahrhunderts gibt es in Apulien und der Basilicata keine datierten Beispiele. Dagegen entstand in Kampanien als Stiftung Abt Desiderius' der großartige Zyklus von S. Angelo in Formis, besterhaltenes Zeugnis monumentaler Malerei des *goldenen Zeitalters von Montecassino*, und daneben eine Reihe weiterer Beispiele, die nicht exakt datiert werden können⁸. Zu erwähnen wären hier die zwei Apsiden aus dem Oratorio di S. Giovanni in Vietri di Potenza, im äußersten Westen der heutigen Basilicata, direkt vergleichbar mit der 4. Schicht der Grotta di S. Michele in Castellammare di Stabia, die Belting in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert⁹. Wie im Fall des ältesten Materaner Beispiels, der *Cripta del Peccato Originale*, besteht hier also ein Bezug zur Malerei Kampaniens, was im übrigen in der Zeit der größten Wirkung des Benediktinermönchtums auch kaum verwundern kann.

Der 1196 datierte Zyklus von S. Biagio in S. Vito dei Normanni läßt sich nur schwer einordnen¹⁰. Griechische Inschriften belegen die Zugehörigkeit zur Ostkirche, die durchaus versierte Malweise läßt sich aber weder mit gleichzeitigen östlichen Beispielen, noch mit unmittelbaren apulischen Vorgängern in Verbindung bringen. Erst vom Ende des 13. Jahrhunderts an mehren sich die datierten Beispiele. Mit der Nikolauskapelle von Celsorizzo, im äußersten Süden Apuliens, haben Berger und Jacob kürzlich ein weiteres, inschriftlich auf 1283 datiertes Beispiel ausfindig gemacht¹¹. Seit längerer Zeit ist die 1292 datierte Apsis der Felsenkirche S. Lucia bei Melfi bekannt¹². 1329 entstand die Kirche S. Giovanni Evangelista in S. Cesario di Lecce mit ihren Wandbildern, 1376 das Apsisbild von SS. Stefani in Vaste, das immerhin verdeutlicht, wie weit der Zeitraum der hier untersuchten Malerei reicht¹³. Im

⁶ S. zuletzt ALTHAUS 1997, S.168 ff. mit Bibliographie.

⁷ FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.45 ff., 140; SAFRAN 1990, 1992; ARCHEOLOGIA DI UNA CITTÀ 1988, S.545 ff.

⁸ Zu S. Angelo in Formis s. WETTSTEIN 1960; MINOTT 1967; GUNHOUSE 1991; JACOBITTI 1992.

⁹ PACE 1994A, Abb.358-359 (heute im Depot der Soprintendenza BB.AA.SS., Matera); zu Castellammare di Stabia: BELTING 1968, S.122 ff., vgl. v.a. die Figur des Renatus, Taf. LXVI, Abb. 145; BERTELLI 1996; vgl. Bilder der Januarius-Katakombe in Neapel, s. BERTELLI 1992; KAFTAL 1965, S.194 f.

¹⁰ S. PACE 1980; CHIONNA 1988; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.111 ff.; PITTURA 1994, Abb. 538-539.

¹¹ BERGER/JACOB 1990.

¹² S. VIVARELLI 1976.

¹³ FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.213, 233.

selben Jahrzehnt entstand auch in Irsina/ Montepeloso das bedeutendste und am besten datierte Beispiel giottesker Malweise in der Basilicata¹⁴.

Daneben gibt es etwa vom letzten Drittel des 13. Jahrhunderts an eine größere Zahl weiterer Beispiele, die sich zwar nicht aufs Jahr, aber doch mit großer Sicherheit auf einen ungefähren Zeitpunkt oder Zeitraum datieren lassen. Dazu zählt auch das Bild der Patronin des Erzbistums, der *Madona della bruna* in der Kathedrale von Matera, die laut einer Inschrift am Turm 1270 vollendet war. Die linke Apsis der Kathedrale von Bari enthält ein fragmentarisch erhaltenes Wandbild, das den 1280 - 1309 amtierenden Erzbischof Romuald als Stifter zeigt (Abb.5.9)¹⁵. Auch das zweite Wandbild in der Kathedrale von Matera, das Fragment des Jüngsten Gerichts läßt sich ziemlich genau datieren, und zwar aufgrund der Übereinstimmungen mit dem entsprechenden Bild in S. Maria del Casale bei Brindisi, das unmittelbar nach dem Bau der Kirche um 1310 entstanden sein muß¹⁶. Kann S. Maria del Casale als bedeutende Kirche mit einer umfangreichen Wandmalerei am besten die stilistische Entwicklung der apulischen Malerei von etwa 1310 bis 1366 veranschaulichen, so steht mit S. Lucia/ SS. Trinità im Zentrum von Brindisi ein weiteres Beispiel zur Verfügung, an dem sich die vorangegangene Entwicklung ablesen läßt¹⁷. Ein Bildnis des Petrus Martyr kann auf keinen Fall vor 1253, dem Zeitpunkt der Kanonisierung des Heiligen entstanden sein, wahrscheinlich entstand die Darstellung des Dominikanerheiligen erst in angevinischer Zeit¹⁸. 1313 wurde eine Baugenehmigung für den Franziskanerkonvent von Tricarico erteilt. Einige zu Beginn der sechziger Jahre im Kreuzgang der Kirche entdeckte, bei der Abnahme und Restaurierung teilweise zerstörte und heute aufgrund der Erdbebenschäden von 1980 immer noch unzugängliche Wandbilder können kaum vor dem dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sein (Abb.5.16.-18)¹⁹.

Aus historischen Gründen dürften die Bettelordensheiligen in S. Giovanni in Monterrone und S. Nicola dei Greci ebenso wie Petrus Martyr in Brindisi erst in der Zeit der Anjou, also nicht vor dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Dasselbe gilt für die Darstellungen mitrierter heiliger Bischöfe und Päpste. Der nach der Chronologie Paces um 1200 entstandene Leo in S. Nicola in Mottola (Abb.5.14) ist ebenso wie 1196 Silvester in S. Biagio in S. Vito dei Normanni ohne Mitra dargestellt²⁰. Dagegen tragen die meisten Bischöfe des Untersuchungsgebietes, und ebenso auch im weiteren Umfeld Apuliens und der Basilicata eine Mitra - Ausnahmen sind der Heilige Nikolaus, dessen ältere Ikonographie in Apulien offenbar noch lange Zeit beibehalten wird, und Januarius in S. Gennaro al Bradano²¹. Dieses Argument, das zunächst hypothetisch bleibt, wird bekräftigt, wenn man auch die Form des Palliums zum Vergleich heranzieht. Wie erst aus der Abfolge der Malschichten, stilistischen Vergleichen und weiteren Details hervorgeht, trugen Bischöfe im 14. Jahrhundert ein Pallium in T-Form, bei dem ein senkrechter Stoffstreifen von einem waagrecht, von Schulter zu

¹⁴ NUGENT 1933.

¹⁵ FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.255 und Abb. 214, S.253.

¹⁶ CALÒ MARIANI 1967.

¹⁷ Zum letzten datierten Wandbild in S. Maria del Casale s. JURLARO 1968; S. Lucia/ SS.Trinità ist nur das bedeutendste einer Reihe von Beispielen im historischen Zentrum von Brindisi, deren umfangreiche Wandmalerei durchweg erst in der zweiten Hälfte des 13. und im 14. Jahrhundert entstand, obwohl die Kirchen selbst teilweise älter sind, s. GUGLIELMI 1990.

¹⁸ Vgl. PACE 1980, sowie den Abschnitt zur Geschichte der Bettelorden im historischen Teil der vorliegenden Arbeit.

¹⁹ S. INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988, Bd. 2.

²⁰ PACE 1980; CHIONNA 1988.

²¹ Vgl. weiter unten, zur Ikonographie der heiligen Bischöfe; weitere Vergleichsbeispiele sind der Heilige Erasmus (?) an der rechten Wand des Chorquadrats von S. Maria del Casale bei Brindisi; Cataldus in der Krypta der Kathedrale von Tarent, s. PASCULLI FERRARA 1986; Martinus in der rechten Apsis von S. Nicola in Bari, s. ANTONELLI 1954; ein heiliger Bischof in der SS. Trinità in Venosa; der heilige Papst Leo in S. Maria in Anzi, s. GRELE 1981.

Schulter gespannten Querstreifen herabhängt²². Auf älteren Darstellungen, und diese bilden insgesamt die kleinere Zahl, tragen die Bischöfe ein Y-förmiges Pallium.

Auch aus der Bekleidung der weiblichen Heiligen läßt sich ein Hinweis zur Datierung ableiten: In der klassischen, *byzantinischen* Malerei ist das Gewand immer ein schlichtes, nicht geschneidertes Tuch, dessen mehr oder weniger abstrakt erscheinende Faltenornamentik auf die Formen des darunter verborgenen Körpers Bezug nimmt. Was auf den ersten Blick wie Ärmel aussieht, ist beispielsweise im Fall eines Marienbildes das beidseitig über die Unterarme herabhängende Maphorion. Im 14. Jahrhundert sind aber auch weibliche Heilige mit richtigen, spitz herabhängenden Ärmeln anzutreffen, so etwa Lucia und Katharina in S. Margherita in Melfi oder Marina in S. Eustachio alla Gravina bei Matera²³. Alle tragen zugleich eine Krone - wie in anderer Form Margherita, ebenfalls in S. Margherita in Melfi und ebenso in S. Antonio del fuoco in Laterza oder Katharina in S. Maria del Casale bei Brindisi (Abb.2.2, 5.33, 5.34)²⁴. Dort sind in einem unteren Register die Madonna, ein heiliger Bischof und Maria Magdalena dargestellt - über einer älteren Schicht mit dem Bild eines Reiters, so daß für die zweite Schicht nur eine Datierung ab dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts in Frage kommt (Abb.5.4, 5.5).

Die drei Kreuzigungsgruppen des Untersuchungsgebiets zeigen den *Christus patiens*: in zwei Fällen im Viernageltypus nach östlichem Vorbild, wie er in dieser Region durchaus schon im 13. Jahrhundert anzutreffen ist²⁵; das Apsisbild von S. Eustachio alla Gravina im Dreinageltypus stammt dagegen schon aus dem 14. Jahrhundert. Kaum vor 1300 kann auch die Szene der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve entstanden sein, die zweifellos das 1296 entstandene Apsismosaik von S. Maria Maggiore in Rom zur Voraussetzung hat.

Einen *terminus post quem* ist in vielen Fällen auch durch die Bauformen der Felsenkirchen gegeben, auf die bereits im historischen Teil der Arbeit eingegangen wurde. S. Domenica in Ginosa entstand, wie Madonna delle virtù in Matera, im späten 12. Jahrhundert, ursprünglich noch ohne die Wandmalerei, die erst später hinzugefügt wurde. Dies gilt auch für andere Kirchen wie zum Beispiel S. Barbara in Matera: die kleine Felsenkirche entstand sehr wahrscheinlich im 11., ihre Wandbilder jedoch erst im 15. Jahrhundert²⁶. Ein Kreuzrippengewölbe ist in Matera erstmals um die Mitte des 13. Jahrhunderts in S. Maria la Nova (S. Giovanni) anzutreffen. Eine Übernahme als Dekorelement der Höhlenarchitektur in S. Spirito, Madonna delle croci oder S. Maria della Valle spricht daher für eine Entstehung dieser Kirchen und ihrer Wandbilder nicht vor der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Schließlich entsteht mit S. Maria della Valle ein Höhlenbauwerk in ganz neuen Dimensionen, die einerseits natürlich durch funktionale Anforderungen, andererseits aber auch durch das Vorbild des Cathedralbaus zu erklären sind. Der Bau wurde daraufhin seinerseits Vorbild für entsprechende Bauten in Laterza und Ginosa²⁷.

Die relative Chronologie einzelner Kirchen im Vergleich

Die zeitliche Einordnung der Malerei des Materaner Gebiets wird dadurch erleichtert, daß einige der bedeutendsten Kirchen mit den qualitativsten Wandbildern über einen längeren Zeitraum hinweg kontinuierlich genutzt, und dabei von Zeit zu Zeit mit neuen Wandbildern ausgestattet wurden, die die älteren zum Teil ergänzen, zum Teil auch überdecken. Zu nennen

²² So tragen alle in der vorigen Anmerkung genannten Bischöfe, unter denen sich diejenigen in Brindisi und Bari sicher ins 14. Jahrhundert datieren lassen, ein Pallium in T-Form und eine Mitra, die sich im Fall des Martinus in Bari aus der Mitte des 14. Jahrhunderts kaum von älteren Beispielen aus dem späten 13. Jahrhundert unterscheidet.

²³ Zu S. Margherita, Melfi s. VIVARELLI 1973.

²⁴ S. RESTAURI IN PUGLIA 1983, Bd. 1, Nr. 21; vgl. oben, Fußnote 21.

²⁵ Vgl. die Stauotheken von Cosenza und Monopoli, LIPINSKY 1973; FEDERICO ROMA 1995, Kat. II.2, S.190; FEDERICO BARI 1995, Kat. 9.2., S.488.

²⁶ RIZZI 1968; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 89.

²⁷ S. Antonio del fuoco und *Cristo Giudice*, Laterza; S. Sophia und S. Lucia, Ginosa.

sind dabei an erster Stelle die benachbarten Felsenkirchen S. Lucia alle Malve und S. Giovanni in Monterrone, aber auch SS. Pietro e Paolo, Madonna degli Angeli und einige weitere Beispiele. Nicht nur innerhalb jeder dieser Kirchen, sondern auch durch den Vergleich zwischen einzelnen Bildern verschiedener Kirchen läßt sich ein zeitliches Gefüge herausarbeiten, dem aufgrund der räumlichen Nähe der verschiedenen Beispiele eine hohe Wahrscheinlichkeit zukommt.

Den Ausgangspunkt kann die Benediktinerinnenkirche S. Lucia alle Malve bilden. Die *Madonna lactans* ist offenbar eine Replik der *Madonna della bruna* in der Kathedrale in einem anderen ikonographischen Typus. Das Bild entstand zu Beginn der angevinischen Herrschaft, zusammen mit den anschließenden Bildern der Heiligen Gregor, Benedikt, Johannes der Täufer und Scholastica, zu lesen als Programm zur Legitimation des Konvents, dem zu dieser Zeit der von staufischen Parteigängern beschlagnahmte Besitz bei Spinazzola zurückerstattet worden war. Lediglich zwei Bilder der Felsenkirche sind älter: der Erzengel Michael und der teilweise durch den Heiligen Gregor überdeckte Heilige am linken Pfeiler. Erst um 1300 entstand die Marienkrönung, wohl im Anschluß an die darüber befindliche Kreuzabnahme und den Heiligen Nikolaus, alle weiteren Bilder dagegen erst im 14. Jahrhundert und später.

Auch in S. Giovanni in Monterrone lassen sich aufgrund der Palimpseste mindestens zwei Zeitstufen feststellen. Einen Anhaltspunkt für das vermutlich älteste Bild der Felsenkirche, den thronenden Christus, erbringt der Vergleich mit der Deesisgruppe von S. Nicola in Mottola, die Pace ins späte 12. Jahrhundert datiert (Abb.5.12)²⁸. Für Hieronymus, der ebenfalls zur früheren Gruppe gehört, ergibt sich eine ähnliche Datierung aufgrund der allgemeinen stilistischen Ableitung, vergleichbar mit dem Erzengel Michael in S. Lucia alle Malve. Dagegen erinnert die Madonna, die die zweite Schicht des Palimpsests mit dem Heiligen Andreas bildet, ebenso wie die Gruppe der Apostel Petrus und Jakobus in ihrer weichen Faltengebung schon an die Marienkrönung in S. Lucia alle Malve, was auf eine Datierung ins späte 13. Jahrhundert, später als die Gruppe um Benedikt und Scholastica hindeutet. Auf den Zusammenhang dieser Bilder mit S. Vito Vecchio in Gravina ist bereits verschiedentlich hingewiesen worden²⁹.

Aus zwei Schichten besteht auch die Malerei in SS. Pietro e Paolo. Die Szene mit den beiden Prälaten ist nicht nur aufgrund der Ikonographie der mitrierten Bischöfe, sondern vor allem wegen der tiefenräumlichen Staffelung nicht vor dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts vorstellbar. Sie entspricht eher der zweiten Schicht des Apsisbildes, während die ältere Schicht sich eher mit dem Bild des Heiligen Vinzenz vergleichen läßt, von dem wiederum ein Bezug zur entsprechenden Darstellung in der *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina führt. Nunmehr zeichnet sich eine Gruppe älterer Bilder des späten 12. oder frühen 13. Jahrhunderts ab, die aus den letztgenannten Beispielen, sowie den frühesten Wandbildern in S. Giovanni und S. Lucia besteht. Die Stilistik dieser frühen Beispiele ist uneinheitlich, während die Beispiele des späteren 13. Jahrhunderts einem einheitlichen Proportionskanon folgen. In einigen Fällen läßt sich, analog zu den früheren Bildern in S. Nicola in Mottola, eine einfache, geradlinig-kantige Linienführung beobachten, während doch gleichzeitig die detaillierte Wiedergabe der Gewänder mit ihrem Dekor und ihren Faltenornamenten einen hohen Anspruch bekundet. Vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist im Gebiet der vorliegenden Untersuchung - wenn man von dem wesentlich früheren Beispiel der *Cripta del Peccato Originale* einmal absieht - keine Wandmalerei nachweisbar. Die Uneinheitlichkeit und die manchmal ungeschickt wirkende Proportionierung der frühen Beispiele zeigt, daß es sich tatsächlich um eine anfängliche Phase der Erprobung handelt.

Der Heilige Gregor in S. Lucia läßt sich unmittelbar mit dem großformatigen Nikolaus und dem nicht erhaltenen Antonius in Madonna degli Angeli, sowie dem Fragment aus S. Maria

²⁸ PACE 1980; ROTILI 1980A, S.150 ff.

²⁹ Vgl. PACE 1980, S.378; ROTILI 1980A, S.159.

della Valle in der Soprintendenza vergleichen. Die beiden anderen frühen Bilder in Madonna degli Angeli, die Heiligen Sophia und Gilius, sind wiederum eng mit der älteren Schicht des Vitus und der weiblichen Heiligen in S. Spirito verwandt, die aufgrund der Bauzeit der Felsenkirche und dem Vergleich mit Bildern in S. Lucia/ SS. Trinità in Brindisi wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts anzusetzen sind. In dieselbe Gruppe gehören die beiden Bilder der Heiligen Domenica in Laterza und Ginosa, und irgendwo zwischen zweitem und drittem Drittel des Jahrhunderts ist wohl auch die Mehrzahl der Bilder in S. Nicola dei Greci einzuordnen. Alles deutet darauf hin, daß die Geschichte der Wandmalerei im Casale Laterza und im Casale von Ginosa jeweils mit der Darstellung der Patronin Domenica beginnt. Lediglich die sehr hochstehende Ausmalung von S. Croce in Ginosa ist möglicherweise noch etwas älter. Ansonsten sind alle Wandbilder der beiden Orte ohne Zweifel später, wahrscheinlich schon im 14. Jahrhundert entstanden.

Diese Bilder lassen sich nämlich mit einigen weiteren Beispielen in Matera zu einer größeren Gruppe zusammenfassen, die in einer Reihe von Merkmalen miteinander übereinstimmen. Kennzeichen sind eine flächige Wirkung, obwohl Einzelformen durchaus plastisch modelliert sein können, blasse Farben und eine Reduktion der Gewandformen auf eine schlichte Ornamentik; wo Bischöfe dargestellt sind, tragen sie grundsätzlich ein Pallium der neueren T-Form; die Namensinschriften der Bilder sind in kleine Medaillons eingefaßt. Einen Hinweis zur Datierung dieser Gruppe von Bildern geben die Palimpseste des Heiligen Vitus in S. Spirito und der Domenica/ Katharina in S. Domenica in Ginosa. Wenn die älteren Bilder in beiden Fällen um die Mitte des 13. Jahrhunderts eingeordnet werden können, so muß die zweite Schicht jedenfalls einige Jahrzehnte später sein. Andererseits erinnert die Katharina in Ginosa, von der heute nur noch das Medaillon mit der Sigel „SCS“ erhalten ist, deutlich an die entsprechende Darstellung in S. Maria del Casale bei Brindisi, die aus angeführten Gründen bereits aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts stammen muß (Abb.5.33)³⁰. Unter den Bildern dieser Gruppe zeigt der Heilige Nikolaus in S. Maria della Valle die höchste Qualität. Die Kirche, laut Verricelli Anziehungspunkt für zahlreiche Pilger aus den umliegenden Ortschaften, liegt genau am Kreuzungspunkt zwischen Matera, Laterza und Ginosa³¹. Es ist zu vermuten, daß die Malerei der besagten Gruppe von Bildern von hier ihren Ausgang nahm.

In S. Maria della Valle gab der Connestabel Angelo de' Berardis durch sein Testament von 1318 eine Reihe von Wandbildern in Auftrag. Wenn auch nicht bekannt ist, wie diese Bilder aussahen und seit wann in S. Maria della Valle Wandbilder entstanden, so scheint die wesentliche Phase der Ausmalung doch eher in 14. als im 13. Jahrhundert zu liegen. Eine weitere, verhältnismäßig späte Gruppe bilden die Bilder der Masseria Jesce zusammen mit dem heiligen Mönch und dem Täufer in S. Giovanni in Monterrone. Das Marienbild der Masseria Jesce zeigt deutliche Parallelen zu dem entsprechenden Bild aus Tricarico, wenn man ältere und neuere Aufnahmen zum Vergleich heranzieht: dieselben weichen Falten, die geperlten Säume des Gewandes der Madonna, dieselbe Handhaltung, dieselben parallelgestellten Beine des Kindes (Abb.5.16, 5.17). Auch die teigigen Gesichtszüge Johannes des Täufers in S. Giovanni in Monterrone lassen sich mit dem Apostel in Tricarico vergleichen (Abb.5.18). Es handelt sich hier um eine anspruchsvolle Version der Malerei etwa aus dem 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts³². In vereinfachter Form, und sicherlich später, kehrt das in der Masseria Jesce dargestellte Thema der Madonna mit dem Granatapfel in Madonna degli Angeli wieder, nun auch vergleichbar mit dem Marienbild in der Krypta der Kathedrale von Bari, das Antonelli mit der Malerei der Lorenzetti-Brüder in Verbindung bringt und in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert (Abb.5.7)³³.

³⁰ Vgl. oben, S.209.

³¹ VERRICELLI, S.66.

³² Von der Baugenehmigung in Tricarico 1313 bis zur Fertigstellung des Kreuzgangs und der Anbringung der Wandmalerei sind sicherlich einige Jahre vergangen; s. S.208, Fußnote 19.

³³ ANTONELLI 1954.

Ergebnis

Mit dem hier beschriebenen Raster ist ein Großteil der Wandmalerei im Bereich der vorliegenden Untersuchung erfaßt. Weitere Beispiele lassen sich in die aufgezeigte Chronologie einordnen: so etwa das Marienbild von Madonna delle croci aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (aufgrund der Bauform des Kreuzrippengewölbes), wahrscheinlich aber bereits im Anschluß an das Marienbild der Kathedrale; der Erzengel in S. Michele all'Ofra, vergleichbar mit dem entsprechenden Bild in S. Lucia alle Malve; oder die Kreuzigung in Cristo la Selva im Verhältnis zu der entsprechenden Szene in S. Nicola dei Greci. Wenn auch im Einzelfall ein Spielraum von einigen Jahrzehnten bestehen bleiben mag, so gibt es doch keinen einzigen Fall, in dem sich eine größere Abweichung, etwa eine Datierung ins 11. oder frühe 12. Jahrhundert begründen ließe, zumal gesicherte Beispiele aus dieser Zeit in Apulien insgesamt fehlen. Auch wenn im Gebiet der Untersuchung nur ein Teil des ursprünglichen Bestandes hochmittelalterlicher Wandmalerei erhalten ist: rund 40 Kirchen und über 150 Wandbilder sind im Sinne der Statistik ein solide Basis, die Ergebnisse der Untersuchung auf einen größeren ehemaligen Gesamtbestand hochzurechnen.

Die Geschichte der Wandmalerei im Gebiet von Matera beginnt - nach dem vereinzelt frühen Beispiel der *Cripta del Peccato Originale* aus dem zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts - im späten 12. Jahrhundert. Das Niveau der frühen Beispiele ist unterschiedlich, es reicht von der vollendeten Darstellung des Erzengels Michael in S. Lucia alle Malve bis zu Bildern, denen man anfängliche Unsicherheiten in der Proportionierung oder in der Darstellung der Hände deutlich ansieht. Dabei spielen offenbar auch unterschiedliche Vorbilder eine Rolle, auf die in einem Kapitel über die Ableitung noch einzugehen sein wird. Insofern kann hier jedenfalls nicht die Frage beantwortet werden, ob in anderen Teilen Apuliens eine ununterbrochene Tradition der Wandmalerei seit der Zeit der byzantinischen Herrschaft bestand und inwieweit diese auf das Materaner Gebiet eingewirkt haben könnte.

Im 13. Jahrhundert ist eine Zunahme in Quantität und Qualität der Beispiele zu beobachten. Einige der anspruchsvollsten Werke, die Marienbilder der Kathedrale und der Wallfahrtskirchen Madonna delle tre porte und Madonna degli Angeli, die Gruppe der Bilder um den Heiligen Benedikt in S. Lucia alle Malve, die Apostel Petrus und Jakobus in S. Giovanni in Monterrone oder die Ausmalung von *S. Vito Vecchio* in Gravina entstanden zu Beginn der Epoche der Anjou. Im 14. Jahrhundert setzt (auch im wörtlichen Sinne) eine allmähliche Verflachung ein. Gleichzeitig nimmt aber zunächst die Zahl der Beispiele, gerade in der ländlichen Umgebung von Matera, in Laterza und Ginosa, wo bis dahin nur einzelne Beispiele nachweisbar waren, weiter zu. Diese Entwicklung scheint, jedenfalls im lokalen Kontext, von der ungewöhnlichen Wallfahrtskirche S. Maria della Valle auszugehen, deren Wandmalerei heute allerdings nur noch blaß und fragmentarisch erhalten ist.

2. Wandmalerei und Ikonen

In Übereinstimmung mit den Thesen D'Elia kann also ein bedeutender Teil der Wandmalerei des Materaner Gebiets ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert datiert werden³⁴. D'Elia war ausgegangen von einer Ausstellung in der Pinakothek von Bari 1969, in der erstmals eine größere Zahl apulischer Ikonen zusammengetragen wurde, die der Forschung bis dahin unbekannt geblieben waren, da sie zum Teil noch immer in Kirchen aufbewahrt und kultisch verehrt, oder auch, im Verzeichnis Garrisons, in die Toskana lokalisiert wurden³⁵. Etwa die Hälfte dieser Tafeln wird übereinstimmend ins ausgehende 13. und 14. Jahrhundert datiert - die übrigen Beispiele stammen aus späterer Zeit. D'Elia bringt nun diese frühere Gruppe der

³⁴ D'ELIA 1975.

³⁵ S. D'ELIA 1988; GARRISON 1949.

Ikonen, und darüber hinaus auch die apulische Wandmalerei, mit dem Heiligen Land und Zypern in Verbindung, das seit 1191 Stützpunkt der Kreuzfahrer war, und zwar auf zwei Wegen: zum einen aufgrund einer Einwanderung von Malern nach dem Fall von Jerusalem 1241 und Akkon 1291, zum anderen durch einen Import von Ikonen, die dann wiederum für die Wandmalerei vorbildlich wurden. Diese zweite These hat vor allem Pace in mehreren Aufsätzen zu erhärten versucht³⁶.

Eine zweite Ausstellung 1988 erweiterte den Bestand der Ikonen unter anderem um einige Beispiele aus dem Gebiet der Basilicata, aus Banzi, Potenza und Venosa³⁷. Im Materaner Gebiet sind keine Tafeln des 13. und 14. Jahrhunderts erhalten. Dennoch gibt es Hinweise auf Ikonen, die heute nicht mehr erhalten sind, und darauf, daß Tafelbilder in bestimmten Fällen für die Wandmalerei vorbildlich geworden sind. Ein wundertätiges Marienbild in S. Maria della Valle soll nach Auskunft Verricellis große Pilgerscharen angezogen haben³⁸. Die Felsenkirche Madonna della Stella in Gravina verdankt ihren Namen einer Marientafel. Eine weitere Ikone, die *Madonna della consolazione* befand sich bis 1707 in S. Michele delle grotte, angebracht an der rechten Seitenwand des Chorjochs. In S. Spirito in Matera ist an derselben Stelle ein mit einer Ranke dekoriertes Bogen aus der Bauzeit der Felsenkirche eingemauert, der vielleicht Anbringungsort einer Marienikone gedeutet werden kann (Abb. S.18, oben links). Der hintere, rechte Pfeiler in S. Maria della Valle trägt ganz oben, seitlich, dem Eingang gegenüber, eine Nische (Abb.S.21, oben). Eine entsprechende Nische befindet sich an derselben Stelle in S. Lucia alle Malve, über einem Wandbild einer thronenden Madonna aus dem 15. Jahrhundert (Abb.1.4.8, S.13). Auch in diesen beiden Nischen könnte sich jeweils eine Marienikone befunden haben.

Ein einziges Wandbild des Untersuchungsgebiets, in Madonna degli Angeli, fällt durch seinen übergroßen Maßstab aus dem Rahmen (Kat.1.12.8). Auf Fernsicht kann die Darstellung nicht konzipiert sein, da die kleine Kirche gar nicht den Platz bietet, das Bild aus größerem Abstand zu betrachten. Zudem entspricht das Bildformat durchaus den übrigen Bildern der Felsenkirche, so daß anstelle der Ganzfigur nur eine Büste zu sehen ist. Zu diesem Bild gibt es in der apulischen Wandmalerei eine Reihe von Vergleichsbeispielen, und zwar handelt es sich jedesmal um den Heiligen Nikolaus³⁹. Schon einige der frühesten erhaltenen Nikolaus-Ikonen zeigen den Heiligen in Büstenform, wie etwa die möglicherweise aus Kalabrien stammende Mosaikikone in Aachen-Burtscheid oder einige Tafeln des Katharinenklosters auf dem Sinai, häufig, wie Weitzmann feststellt, in verhältnismäßig großem Format⁴⁰. Das überlebensgroße Format verbindet sich mit einer Tendenz der westlichen Malerei, nämlich der Entwicklung von der Ikone zum Altarbild. So war wahrscheinlich schon die Marientafel von Monreale dem Hauptaltar zugeordnet. In den Bettelordenskirchen von Pisa wurde am jeweiligen Festtag eine Tafel des Franziskus oder der Katharina auf dem Altar aufgestellt; später trat an ihre Stelle eine stationäre Marientafel⁴¹. Um bis in den hinteren Teil des Kirchenraums sichtbar zu sein, waren all diese Tafeln relativ groß. In ähnlicher Weise scheint sich über dem Hauptaltar von S. Nicola in Bari eine großformatige Nikolaustafel befunden zu haben, die in der apulischen Wandmalerei mehrfach kopiert oder zitiert wird.

Denn die große Zahl der Darstellungen des Heiligen Nikolaus in der Wandmalerei Apuliens - sein Bildnis findet sich, manchmal zweifach, in vielen kleinen Kirchen des Materaner Gebiets - kann nur auf nicht erhaltene Vorbilder in der Nikolausbasilika in Bari zurückgehen. Auch in

³⁶ PACE 1980, 1983, 1985B, 1993, 1996.

³⁷ ICONE DI PUGLIA 1988; LA LEGITTIMITÀ 1988.

³⁸ VERRICELLI, S.66; vgl. im folgenden die Angaben im Katalog der vorliegenden Arbeit.

³⁹ S. Antonio Abate in Nardò, Coelimanna in Supersano, SS. Stefani in Vaste und Crocefisso in Ugento, s. FONSECA 1979; S. Lucia in Brindisi, Unterkirche, s. GUGLIELMI 1990, S.62; Candelora, Massafra und S. Martino, Monopoli, s. MILELLA LOVECCHIO 1987, S.83.

⁴⁰ Die Ikone von Burtscheid gelangte dorthin, wie der Chronist Caesarius von Heisterbach bemerkt, durch Gregor, den Gründer und ersten Abt von Burtscheid und ehemaligen Hegumen von Cerchiara in Kalabrien, s. CAMES 1966, S.5 f.; vgl. auch CIOFFARI 1988; SOTIRIOU 1956/58, Nr.81, 165; WEITZMANN 1976.

⁴¹ Zu Monreale s. KRÖNIG 1965A und weiter unten; zu den anderen Beispielen BELTING 1993, S.423 ff.

der Kathedrale von Bari befand sich nachweislich 1233, wahrscheinlich über dem Hauptaltar, eine Marienikone⁴². In S. Nicola sind in kleinem Format vom 11. Jahrhundert an Darstellungen des heiligen Bischofs erhalten: Büsten auf einem silbernen Siegel, das das Grab des Heiligen verschließt, und zwei Katepansiegeln von 1094 und 1107, eine ganzfigurige Darstellung dagegen auf einer Emailplakette am Altarzuborium, die die Krönung Rogers II. durch Nikolaus zeigt⁴³. Auch spätere Bilder aus dem 14. - und noch ein Tafelbild in S. Nicola in Gravina aus dem 16. Jahrhundert⁴⁴ - übernehmen die ältere Bildtradition: anders als in anderen Regionen und im Gegensatz zu anderen Bischöfen wurde Nikolaus in Bari noch lange Zeit ohne Mitra dargestellt⁴⁵. Im Bereich der Nikolausbasilika sind mehrere Reliefdarstellungen angevinischer Zeit erhalten: über dem Zugang zum Dombezirk, in der Lünette des Hauptportals und außen an der Ostfassade, unmittelbar über dem zentralen Fenster der Krypta, in der sich die Gebeine des Heiligen befinden (Abb.5.20)⁴⁶. Die ikonenartige Tafel zeigt Nikolaus stehend, umgeben von kleinformatigen Szenen seiner Vita. Eine Ikone über dem Altar am Grab des Heiligen ist bereits 1362 im Inventar des Tresors von S. Nicola erwähnt⁴⁷. Dabei könnte es sich um die in veränderter Form bis heute erhaltene, 1319 von Serbenkönig Uros II. Milutin gestiftete *vera effigies* des Heiligen handeln, die allerdings nicht die erste Nikolausikone der Basilika gewesen sein muß⁴⁸. Eine Vita-Ikone des Nikolaus aus dem 13. Jahrhundert, die zusammen mit einer entsprechenden Tafel der Heiligen Margarita aus S. Margherita in Bisceglie stammt, befindet sich heute in der Pinakothek von Bari⁴⁹. Wie die Untersuchung Ševcenkos zeigt, die sich allerdings auf den Bereich der byzantinischen Kunst des östlichen Mittelmeerraums beschränkt, gibt es nur eine einzige, vollständig erhaltene Tafel dieses Typus, die früher datiert wird⁵⁰. Wenn diese Sinai-Ikone, wie Weitzmann annimmt, für eine Nikolauskapelle des Katharinenklosters angefertigt wurde, um einem Bedürfnis der Pilger nach sichtbaren Zeichen entgegenzukommen - oder auch weil Pilger in besonderer Weise bereit waren, derartig aufwendige Ikonen zu stiften - dann muß sich erst recht über dem Grab des Heiligen in Bari eine solche Ikone befunden haben⁵¹. Daß es solche Darstellungen auch in Apulien gab, zeigt die Tafel aus Bisceglie. Ševcenkos nächstes Beispiel aus dem späten 13. Jahrhundert stammt aus Kakopetria auf Zypern und gehört bereits, wie die Figur eines Stifters in westlicher Rüstung verdeutlicht, in

⁴² KAPPEL 1996A, S.159; vgl. weiter unten, Abschnitt zur Madonna della bruna/ S. Maria la bruna von Monreale.

⁴³ LAVERMICOCCA 1987A; CITTADELLA NICOLAIANA 1995, Kat. 4, 12.

⁴⁴ Abgebildet in: SEGNO DEL CULTO 1987.

⁴⁵ Weniger eindeutig, als WEITZMANN 1966B annimmt, läßt sich daher zwischen einem barhäuptigen, östlichen mit und einem mitrierten, westlichen Typus des Nikolaus unterscheiden.

⁴⁶ Wappen und Lilien verdeutlichen den Bezug zum Haus der Könige und der Fürsten von Tarent aus der Familie der Anjou - laut BELLI D'ELIA 1985, S.146, handelt es sich am Tor zum Dombezirk um das Wappen von Raimondello del Balzo Orsini, des Fürsten von Tarent im ausgehenden 14. Jahrhundert; vgl. auch LUCATUORTO 1984; SEGNO DEL CULTO 1987, Frontispiz; PACE 1994C, Taf. 29.

⁴⁷ *ycona una magna, altitudinis quasi canne unius [...] que posita est iuxta ipsum altare*, s. LAVERMICOCCA 1987.

⁴⁸ Vgl. LUCATUORTO 1984; BELLI D'ELIA 1985; LAVERMICOCCA 1987A, B; CALÒ MARIANI 1987; CITTADELLA NICOLAIANA 1995, Kat. 28 (jeweils mit Angaben zur älteren Literatur).

⁴⁹ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 25, 26.

⁵⁰ Die Sinai-Ikone SOTIRIOU 1956/58, Nr. 165; WEITZMANN 1976, B61; ŠEVCENKO 1983, Nr. 3, die auf stilkritischer Basis vielleicht zu früh ins 11. Jahrhundert datiert wird (die stilistische Differenz zu den Tafeln aus Bisceglie und Kakopetria ist gering); dazu kommen zwei ältere Fragmente, ebenfalls vom Sinai, s. WEITZMANN 1966C.

⁵¹ Auf dem Sinai gibt es entsprechende Tafeln von Katharina, der Patronin des Konvents, Georg, Johannes der Täufer und Pantaleon, denen jeweils eine eigene Kapelle in oder bei dem Konvent geweiht war, s. SOTIRIOU 1956/58, Nr. 165-170; WEITZMANN 1978; ŠEVCENKO 1983, S.164, Fußnote 44; Weitzmann scheint, auch wenn er in seinem Aufsatz: „Loca Sancta and the representational Arts of Palestine“, in: WEITZMANN 1982B, S.19-62, Vita-Ikonen nicht erwähnt, den Bildtypus grundsätzlich auf Kultorte wie das Katharinenkloster zurückzuführen; eine ähnliche Disposition findet sich allerdings auch schon im Oratorium Papst Johannes' VI. in Alt-St.Peter zu Beginn des 8. Jahrhunderts, s. TRONZO 1987.

einen westlichen Kontext⁵². Zu dieser Zeit war das Zentrum des Nikolauskultes, zumal für westliche Stifter, nicht Myra, sondern Bari. Auch die ungewöhnlich große Ikone von Kakopetria muß von von einem nicht erhaltenen Vorbild der Nikolausbasilika in Bari abgeleitet werden. Auf eine Vita-Ikone über dem Nikolausgrab deutet nicht nur das Relief außen, über dem zentralen Fenster der Krypta hin. Einige Repliken einer solchen Ikone sind auch im Bereich der Wandmalerei bekannt, wenn auch in schlechtem Erhaltungszustand: in S. Maria dei Miracoli in Andria, S. Maria Amalfitana in Monopoli und S. Maria, Monte Sant'Angelo⁵³. Keine Kopie, aber doch angeregt von einem Vorbild in Bari, scheint auch die großformatige Tafel des *Nicolaus Pellegrinus* mit Szenen seiner Vita in der Kathedrale von Trani zu sein⁵⁴.

Auch im Materaner Gebiet gibt es Überreste einiger Wandbilder, die dem Typus der Vita-Ikone entsprechen - wenn auch nicht der Heilige Nikolaus dargestellt ist. Von zwei solchen Wandikonen in S. Spirito sind nur wenige, blasse Szenen übrig, die dennoch auf eine bemerkenswerte Qualität und eine verhältnismäßig frühe Zeitstellung hindeuten. Gänzlich zerstört ist das Bild des Antonius mit Szenen der Vita in der *Cripta Tota* in Gravina, unzugänglich das Bild der Margarita in S. Antonio del fuoco in Laterza, während von der entsprechenden Darstellung in S. Eustachio alla Gravina nur noch einige schwer lesbare Szenen erhalten sind. Die Herleitung des Bildtypus von Vorbildern im Heiligen Land und die vermittelnde Rolle der Ritterorden scheint sich zu bestätigen, wenn S. Spirito als Johanniterkirche angesprochen werden kann; im S. Sepolcro in Barletta befindet sich die einzige Darstellung des Heiligen Antonius, die sich mit dem Beispiel aus der *Cripta Tota* vergleichen läßt (Abb.5.15); Margarita, deren Vita besonders häufig szenisch dargestellt wurde, wurde in Antiochia verehrt⁵⁵. Schließlich sind noch die begleitenden Szenen zum Bild des Jakobus in S. Giacomo in Laterza zu erwähnen, die zwar nicht die Vita des Apostels zum Thema haben, doch immerhin durch ihre Thematik der Wallfahrt nach Santiago di Compostela die Verbindung des Bildtypus mit Wallfahrtsorten bestätigen.

Wenngleich sich also zwei spezielle Bildtypen - die überlebensgroße Büste des Nikolaus und das Heiligenbild mit Szenen der Vita - grundsätzlich aus der Tafelmalerei herleiten lassen, so bleibt doch andererseits die Ableitung der gesamten Wandmalerei von Ikonen fraglich. Bis auf die erwähnten Tafeln des Nikolaus und der Margarita aus Bisceglie und des Nicolaus Pellegrinus aus Trani handelt es sich bei sämtlichen Ikonen Apuliens und der Basilicata, und auch bei den nicht erhaltenen Beispielen des Untersuchungsgebiets, um Marienbilder. In der Wandmalerei sind dagegen viele verschiedene Heilige dargestellt, so daß (wenn man von den drei angesprochenen Heiligen absieht) eigentlich nur die Marienbilder von der Tafelmalerei abgeleitet werden könnten. Unwahrscheinlich ist nämlich, daß es von *allen* Heiligen auch Ikonen gab, denn mit den Tafeln verbindet sich jedesmal eine besondere Bedeutung. Sie befinden sich in Kathedralen oder bedeutenden Konventen, werden mit der Kathedralgründung oder einem frühen Bischof in Verbindung gebracht, als Patronin einer Stadt und Diözese verehrt oder bilden das Ziel einer lokalen Wallfahrt⁵⁶. Legenden, deren Entstehung ungewiß bleibt, berichten von der Wundertätigkeit und vom selbständigen

⁵² ŠEVČENKO 1983, Nr. 14; WEITZMANN 1984; MOURIKI 1986; Zypern wurde bereits 1192 von den Kreuzrittern erobert.

⁵³ S. MILELLA LOVECCHIO 1989; S. NICOLA 1987, Abb. 46, S.84 und Abb. 50, 51, S.89; einzelne Szenen in größerem Format sind in SS. Annunziata, Minuto dargestellt; BERGMAN 1987 datiert um 1200 (Abb. 6-8).

⁵⁴ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 27.

⁵⁵ Beispiele sind die Ikone aus Bisceglie, S. Margherita, Melfi und S. Margherita, Mottola, vgl. weiter unten, Abschnitt zur Ikonographie.

⁵⁶ Mit der Kathedralgründung wird die Tafel aus Foggia, mit einem Bischof des 5. Jahrhunderts diejenige in der Kathedrale von Conversano in Verbindung gebracht, die seit 1900, wie bereits seit 1388 die Madonna dell'Acqua von Giovinazzo, als Patronin der Stadt verehrt wird; ein Wallfahrtsziel war das Casale Ciurcitano, seit 1137 im Besitz der Johanniter, s. ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 1, 19, 10, 6; einige weitere Beispiele stammen, wie die berühmte Tafel aus Andria, aus Benediktinerinnen- oder anderen Frauenkonventen, und insofern aus einer Situation, die sich mit S. Lucia alle Malve oder S. Maria della Valle vergleichen läßt, s. ebd., Nr.3, 13, 29, 30, 34.

Handeln der Bilder, wie im Fall der Tafel von S. Maria della Valle, die, nach Frankreich entführt, aus eigener Kraft an ihren Ursprungsort zurückkehrt⁵⁷. In aller Regel besitzen aber nur wenige, bedeutende Kirchen eine Ikone, während selbst kleinere Felsenkirchen mit einer größeren Zahl von Wandbildern ausgestattet sein können.

Es ist also kaum möglich, die gesamte apulische Wandmalerei von Tafelbildern abzuleiten. Die auffälligen Ähnlichkeiten zwischen Wand- und Tafelmalerei erklären sich eher durch eine analoge Funktion. Wenn auch in der Regel nur Ikonen als wundertätige Bilder in besonderer Weise verehrt werden, so sind doch auch die Wandbilder weit mehr als bloße Objekte der Anschauung. Sie vergegenwärtigen eine Erscheinung der Muttergottes oder eines Heiligen, wie aus Überlieferungen späterer Zeit anschaulich hervorgeht, wo zuweilen, wie in S. Maria della Palomba oder Cristo la Selva der Kult eines älteren, in Vergessenheit geratenen Bildes reaktualisiert wird. Doch das Wandbild der Kreuzigung in der letztgenannten Kirche, das wie eine Ikone an der Seitenwand, über einem Altar angebracht ist, spielte, wie auch andere Beispiele, schon zur Zeit seiner Entstehung eine besondere Rolle. In vielen Fällen befand sich an einer entsprechenden Stelle, also schon im Eingangsbereich der Kirche, an der Seitenwand oder einem Pfeiler, das zumindest anfangs einzige Wandbild der jeweiligen Kirche, das, etwa im Fall von S. Antonio und S. Donato im Convicinio di S. Antonio oder in S. Gennaro al Bradano, den jeweiligen Titelheiligen zeigt. Noch heute heißt die Zone um S. Maria de Olivara *Annunziata*, nach dem Wandbild der Verkündigung vorn an der rechten Seitenwand der Felsenkirche, das erst im Lauf der letzten zwanzig Jahre verloren gegangen ist. Insofern läßt eine alleinige Untersuchung der Apsisgemälde, wie sie Althaus vornimmt, einen wichtigen Teil der apulischen Wandmalerei einfach außer acht⁵⁸. Während sich in vielen Fällen über eine Ausmalung der Apsis einfach deshalb nichts mehr sagen läßt, weil diese nicht erhalten ist - wie in S. Lucia alle Malve oder S. Giovanni in Monterrone - war eine solche in anderen Kirchen überhaupt nie vorhanden - etwa in S. Donato, S. Barbara, S. Nicola a Chiancalata oder S. Nicola al Saraceno - oder wurde erst in späterer Zeit hinzugefügt - wie in Madonna delle tre porte, S. Maria de Olivara, S. Gennaro al Bradano und möglicherweise auch S. Maria della Valle. Wenn sich daraus auch nicht folgern läßt, die Apsiden wären immer erst in späterer Zeit ausgemalt worden - denn einige der frühesten Beispiele wie die *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina oder SS. Pietro e Paolo in Matera erstrecken sich auch auf die Apsiden - so war in einigen Fällen das Bild des Titelheiligen oder des Festes, dem eine Kirche geweiht war, offenbar wichtiger als die Ausmalung der Apsis, die in der Regel bestimmten Bildthemen, dem thronenden Christus, der thronenden Madonna oder in späterer Zeit auch der Kreuzigung vorbehalten war. Allerdings vollzieht sich vom 13. Jahrhundert an im Westen eine allmähliche Abkehr vom Konzept der Ikone - auch in der Tafelmalerei, für die mit dem Altarbild eine neue Funktion geschaffen wird. In Apulien und der Basilicata, wo, von einem außergewöhnlichen Beispiel wie Anglona abgesehen, erst vom späten 14. Jahrhundert an eine Reihe von Kirchen mit einem kompletten Wandmalerei-Zyklus ausgestattet sind, bleibt die Auffassung des Wandbildes als Ikone noch lange Zeit lebendig⁵⁹. Davon zeugen noch Wandbilder des 15. und 16. Jahrhunderts in verschiedenen Kirchen von Matera⁶⁰.

⁵⁷ VERRICELLI, S.66.

⁵⁸ ALTHAUS 1997.

⁵⁹ Zyklen der zweiten Hälfte des 14. und des beginnendenc 15. Jahrhunderts, die oftmals im Auftrag eines der mächtigen Feudalherren entstanden, befinden sich in: S. Antuono, Oppido Lucano, s. MEDEA 1962; S. Francesco, Irsina, NUGENT 1933; S. Stefano, Soleto, BERGER 1980, 1982; S. Caterina, Galatina, ZIMDARS 1988; S. Donato, Ripacandida.

⁶⁰ Angefangen mit den Wandbildern unterhalb des Jüngsten Gerichts in der Kathedrale (Abb.5.10); weitere Beispiele: S. Pietro Caveoso (Abb. S.5), S. Barbara, S. Guglielmo, Crocefisso Vecchio, Cristo alla Gravinella, Cripta degli Evangelisti, S. Stefano di Pandona, S. Eustachio, sowie einzelne Bilder in S. Nicola dei Greci und im Convicinio di S. Antonio; zu den Felsenkirchen s. CHIESE E ASCETERI 1995.

3. Funktion der Kirchen - Funktion der Malerei

Die historische Funktion der Wandbilder läßt sich besser beurteilen, wenn die Funktion der Kirchen bekannt ist, in denen sich die Malerei befindet. Die ältere Forschung bezeichnet die Felsenkirchen Apuliens als Eremitenhöhlen oder griechische Konventskirchen. Eine solche Funktion läßt sich im Gebiet der vorliegenden Untersuchung, in dem Wandbilder fast ausschließlich in Felsenkirchen erhalten sind, in keinem einzigen Fall historisch nachweisen. Einzelne griechische Inschriften bezeugen eher die Herkunft des Malers - nicht aus Griechenland, sondern aus dem griechischen Süden Apuliens. Die Bezeichnung *S. Nicola dei Greci* beweist noch nicht, daß es sich bei der Kirche um einen Konvent handelt. Wenn sich unter den Untersuchungsbeispielen auch einige Klosterkirchen befinden, so gehört doch nicht jede Felsenkirche zu einem Konvent. In einer Region, deren Architektur bis ins hohe Mittelalter weitgehend aus Höhlen besteht, kommt den Kirchen prinzipiell keine andere Funktion zu als in anderen Regionen. Alle verschiedenen Funktionen, die Kirchen im Gefüge einer mittelalterlichen Stadt oder im ländlichen Bereich einnehmen können, sind daher auch unter den Beispielen der vorliegenden Untersuchung vertreten.

Unter diesen befindet sich nur ein einziges oberirdisches Bauwerk, nämlich die Kathedrale von Matera, während alle anderen Kirchen in den Fels gegraben sind. Einige dieser Kirchen haben offenbar eine zentrale Funktion für einen Stadtteil oder ein Casale, wie *S. Giovanni* in Monterrone für den Sasso Caveoso, der *Convicinio di S. Antonio* für den Casalnuovo oder die die beiden Kirchen der Heiligen *Domenica* in Laterza und *Ginosa*. *S. Croce* befindet sich in der Mitte zwischen dem Sitz der Herren von *Ginosa* und dem Stadtteil *Rivolta*, dessen Pfarrkirche später *S. Sophia* ist. *S. Nicola dei Greci* war - darauf scheint jedenfalls die Bezeichnung hinzuweisen - vielleicht kein Konvent, sondern die Kirche einer griechischen Bevölkerungsgruppe in Matera⁶¹. *SS. Pietro e Paolo* war vermutlich schon eine wichtige Kirche am Graben vor dem Kastell und Hauptzugang der Stadt, bevor sie im späteren 13. Jahrhundert dem Franziskanerorden übergeben wurde - in diesem Funktionswechsel ist wohl der Anlaß für die Anbringung der ungewöhnlichen Drei-Figuren-Gruppe und die Übermalung des Apsisbildes zu sehen. *S. Lucia alle Malve* ist die Kirche eines Benediktinerinnenkonvents, dessen Bedeutung durch die historische Überlieferung seit dem 11. Jahrhundert belegt ist. Auch *S. Antonio del fuoco* in Laterza ist eine Konventskirche. *S. Vito Vecchio* in Gravina läßt sich wahrscheinlich dem Lazaritenorden, *S. Spirito* in Matera den Johannitern, *S. Maria della Valle* dem Orden der Büsserinnen von Akkon zuordnen. Damit sind im letzten Fall allerdings nur die Besitzverhältnisse angesprochen. Die ungewöhnliche Größe der Felsenkirche und ihre Lage erklärt sich nur durch die Funktion als Wallfahrtsort.

Wallfahrtskapellen, die die ständige Einbindung des mittelalterlichen Lebens ins rituelle Geschehen verdeutlichen, sind auch die kleinen, Matera gegenüber auf der anderen Seite der Schlucht gelegenen Felsenkirchen *Madonna degli Angeli*, *S. Falcione*, *Madonna delle tre porte* und *Madonna delle croci*, weiterhin *S. Michele all'Ofra* nach dem Vorbild des Gargano und *S. Nicola al Saraceno*, *Cristo la Selva* und *S. Maria de Olivara* in der Umgebung des *Villaggio Saraceno*. Fast in jedem Fall deutet ein Wandbild auf den Festtag hin, an dem aller Wahrscheinlichkeit nach eine Prozession zu der entsprechenden Kirche veranstaltet wurde. *S. Nicola a Chiancalata* ist dagegen eher als Wegkapelle anzusprechen, die *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina als Quellheiligtum. Im Bereich dieser Kirche - innen und außen - befinden sich eine Reihe mittelalterlicher Gräber, vergleichbar auch mit *S. Nicola dei Greci* oder *S. Michele all'Ofra*. Eine Art Friedhof, vielleicht nicht nur für die Nonnen des Konvents, befand sich auf der Dachebene von *S. Lucia alle Malve*. Der städtische Friedhof von Gravina entstand vielleicht aus der Begräbnisstätte eines Leprosenhauses bei *S. Vito Vecchio*. Die Totenbestattung war sicherlich eine wichtige Aufgabe vieler Kirchen unterschiedlicher

⁶¹ Vergleichbar mit anderen Kirchen in Matera wie *S. Maria de Armenis* oder *S. Vito dei Lombardi*, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 96, 132.

Funktion. Weihinschriften und Stifterbilder zeigen, daß auch Wandbilder der Kommemoration eines Stifters dienen konnten.

Wie Lunardi feststellt, läßt sich in Apulien bis zum 4. Laterankonzil von 1215 zwischen Benediktinern und Mönchen, die nach der Regel des Basilius lebten, kaum unterscheiden - genau genommen könne man hier, wie im Osten, nur von einem einzigen *ordo monasticus* sprechen. Oftmals sei auch schon schwer festzustellen, inwieweit der Geistliche, dem eine der zahlreichen kleinen, in den Städten oder außerhalb gelegenen Kirchen unterstellt war, überhaupt als Mönch anzusprechen sei⁶². In diesem Sinne läßt sich vor allem in Laterza und Ginosa die Funktion einer Reihe von Kirchen nicht mehr benennen. Einen Anhaltspunkt gibt allerdings der spätere Visitationsbericht des Erzbischofs Johannes Michael Saracenus von 1543/44⁶³. Dort werden die zahllosen kleineren Kirchen, unter denen sich viele heute noch identifizierbare Felsenkirchen befinden, als Kapellen bezeichnet. Diese waren dementsprechend einem Kaplan unterstellt, der auch Mitglied des Kathedrankapitels sein konnte, dem ferner die Einkünfte der jeweiligen Kapelle zustanden, und der dazu verpflichtet war, dort am Jahrestag des Titelheiligen eine Messe zu halten. Generell läßt sich die kleinteilige Struktur der kirchlichen Organisation auf die byzantinische Zeit zurückführen. Vor Beginn der normannischen Herrschaft entstanden Kirchen zumeist in privatem Auftrag und erreichten daher bei weitem nicht die Größe der Kathedralen und Klosterkirchen späterer Zeit⁶⁴. Die kleinen Felsenkapellen verloren aber auch später nicht ihre Funktion, und neue Höhlenkirchen entstanden noch im 16. Jahrhundert. Auch Wandbilder entstanden oftmals in privatem Auftrag, während selbst eine bedeutende Kirche wie S. Maria del Casale bei Brindisi nicht in einem Zug vollständig ausgemalt wurde.

Bekannt ist in der Mehrzahl der Fälle das Patrozinium der Felsenkirchen. Mit dem Patrozinium verbindet sich aber in jedem Fall - also nicht nur bei Wallfahrtskirchen, sondern auch bei Konvents- oder Pfarrkirchen und sonstigen städtischen und ländlichen Kapellen - eine Festlichkeit an einem bestimmten Tag des Jahres. Bekannt ist, daß im Mittelalter die Tage im allgemeinen weniger nach dem Kalender, als vielmehr nach den Heiligen oder Kirchenfesten benannt wurden. Noch in unserem Jahrhundert werden in Matera eine Reihe solcher Feste gefeiert, deren Zahl in früherer Zeit mit Sicherheit größer war⁶⁵. Die Heiligen, die an diesen Tagen geehrt werden, wie Antonius, Lucia oder die SS. Medici Kosmas und Damian, sind auch als Patrone mittelalterlicher Felsenkirchen anzutreffen - und in der Wandmalerei. Die *Madonna della bruna* steht im Mittelpunkt der *fiesta della bruna*, eines der größten lokalen Kirchenfeste, das bis heute in Italien gefeiert wird. In S. Maria della Palomba wurden nach der Wiederentdeckung des Marienbildes im 16. Jahrhundert drei Marienfeste gefeiert, in Cristo la Selva war der Festtag, dem Bildthema der Kreuzigung entsprechend, der Karfreitag. In S. Maria della Valle wurde anlässlich des Verkündigungsfestes am 15. August seit 1409 der wichtigste Markt in der Umgebung von Matera abgehalten. In ähnlicher Weise bezieht sich aber auch das weitgehend zerstörte Wandbild der Darstellung im Tempel in S. *Falcione* auf das regional bedeutende Fest der *Candelora* am 2. Februar.

Allerdings muß nicht jedes Wandbild mit einem Kirchenfest in Zusammenhang stehen. Dies ist schon aus der großen Zahl von Darstellungen des Heiligen Nikolaus ersichtlich, die eher auf die Nähe des Kultortes Bari hinweisen als auf ein Fest in jeder der Kirchen, in denen der Heilige dargestellt ist. Die Gruppe der *Madonna lactans* und der Heiligen Gregor, Johannes der Täufer, Benedikt und Scholastica in S. Lucia alle Malve bezieht sich nicht auf die Titelheiligen Lucia und Agatha. Sie liest sich als zusammenhängendes Programm der Legitimation des Benediktinerinnenkonvents. Die Wahl eines Bildthemas kann aber auch von einem Stifter ausgehen. Eine Vielzahl persönlicher Motivationen ist denkbar, wenn auch im

⁶² LUNARDI 1983.

⁶³ VISITE SARACENO.

⁶⁴ KAMP 1977B erklärt dies mit der Beteiligung der Kirche an den staatlichen Einnahmen.

⁶⁵ Vgl. historischer Abschnitt.

einzelnen selten nachzuweisen: die Erinnerung an eine persönlich durchgeführte Wallfahrt, die Namensgleichheit mit einem Heiligen, ein besonderes Erlebnis an dessen Festtag, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, deren Schutzpatron der Heilige ist oder dessen Zuständigkeit in bestimmten Fällen. In einer Inschrift dankt der namentlich nicht genannte Stifter eines Wandbildes in der SS. Trinità in Venosa der Heiligen Appollonia dafür, daß sie ihn von seinen Zahnschmerzen erlöst hat⁶⁶.

4. Auftraggeber

Einer der Gründe, warum die Wandmalerei apulischer Kirchen zumeist nicht einem einheitlichen Programm folgt, besteht darin, daß viele Wandbilder *ad hoc* von einem privaten Stifter in Auftrag gegeben wurden. Daraus spricht ein ganz anderes Verhältnis zum Bild, als im Falle eines narrativen Zyklus: es geht nicht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, sondern um die persönliche Ansprache des dargestellten Heiligen. Wenn der Stifter sich in einer Inschrift erwähnt sehen will, geschieht dies mit den Worten: *Memento Domine famuli tui* [...] - die Stiftung dient der Kommemoration des Stifters, der nach seinem Ableben als Name oder Figur im Bild anwesend bleibt⁶⁷. Der einzige in Matera urkundlich überlieferte Auftrag befindet sich in einem Testament, in dem der Conestabel Angelo de' Berardis zugleich Geldbeträge an verschiedene Kirchen spendet, damit dort nach seinem Tod Messen für ihn abgehalten werden⁶⁸.

Modericus heißt der Stifter eines Marienbildes in S. Giovanni in Monterrone. Eine Maria stiftete ein weiteres Marienbild in S. Sofia, der Kapelle am Stadttor Materas⁶⁹. Das Bild in Madonna delle tre porte wurde, nach der Beschreibung Diehls, von einem Simeon und seiner Frau in Auftrag gegeben. Eine griechische Inschrift nennt den Stifter des Wandbildes der Kyriaka in Laterza. Bularina nennt sich die Stifterin der kleinen Kreuzigung in Cristo la Selva. Die Namen zweier auch bildlich dargestellter Stifter in der *Cripta del Cristo Docente* sind nicht mehr genau zu erkennen. Es fällt jedoch auf, daß die beiden Stifter am Rande eines Bildes auftauchen, auf dem die thronende Madonna und wahrscheinlich ein Apostel zu sehen sind, obwohl die übrigen Bilder der Felsenkirche zur selben Zeit entstanden sind. Die meisten Wandbilder, die eine Weihinschrift tragen, sind Marienbilder, was offenbar damit zusammenhängt, daß Maria noch vor allen Heiligen als erste Fürsprecherin vor Christus auftritt.

Während schon das Wandbild von 959 in Carpignano Salentino eine Weihinschrift trägt, scheint die bildliche Darstellung des Stifters, jedenfalls im Bereich der apulischen Wandmalerei, eine neuere Erscheinung zu sein⁷⁰. Päpste, oströmische Kaiser, die Äbte von S. Vincenzo al Volturno oder Montecassino, die normannischen Könige Siziliens wurden bereits seit langer Zeit als Stifter in Mosaiken und Wandbildern festgehalten⁷¹. Auch in Apulien scheint die Entwicklung von *großen* Figuren, von bedeutenden Persönlichkeiten auszugehen: Erzbischof Romuald von Bari tritt gegen Ende des 13. Jahrhunderts in der linken Apsis der Kathedrale als Stifter auf⁷². Der Kaplan der Felsenkirche S. Lucia in Melfi ist 1292 als Stifter

⁶⁶ Die Inschrift des erst kürzlich aufgedeckten, noch unveröffentlichten Bildes lautet vollständig: MERITIS/ [SAN]C[TA]E HUIUS/ [D]ENTUm/ [PO]NA[N]TUR/ [D]OLORES/ QUOD ILLE/ [P]ROBAVIT/ QUI HANC/ DEPINGERE/ FECIT.

⁶⁷ Zu diesem Themenbereich s. ausführlich MEMORIA 1984.

⁶⁸ S. VOLPE 1818, S.50 ff.; NELLI 1751, Kap. 23.

⁶⁹ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 138, S.169, Fußnote 1.

⁷⁰ Vgl. Fußnote 6.

⁷¹ KÜHNEL 1988 bringt Stifterdarstellungen der Wandbilder an den Säulen der Geburtskirche in Bethlehem aus dem 12. Jahrhundert mit älteren süditalienischen Beispielen in Verbindung; zur Entwicklung des Stifterbildes in Italien allgemein KOCKS 1971.

⁷² S. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.255.

des Apsisbildes genannt⁷³. Entsprechend scheint es sich bei der verhältnismäßig großen Figur des Bischofs ohne Heiligenschein im Zentrum des Bildes in SS. Pietro e Paolo um den Stifter, den Erzbischof von Matera und Acerenza zu handeln. Ob auch schon der Erzbischof und der Diakon in der *Cripta del Peccato Originale* als Stifterfiguren anzusprechen sind, läßt sich, da vergleichbare Darstellungen in der Wandmalerei dieser Zeit fehlen, nicht mit Sicherheit sagen⁷⁴.

Nachdem zunächst nur Kaiser, Könige, Päpste und hohe Prälaten in der Wandmalerei dargestellt wurden, treten etwa ab der Wende zum 14. Jahrhundert auch Personen untergeordneten Standes ins Bild. Diese Entwicklung läßt sich in S. Maria del Casale bei Brindisi feststellen, wo vor allem zahllose Wappen auf die Auftraggeber der Wandbilder hinweisen, und in ähnlicher Form bei der Darstellung eines Stifters und seiner Frau in der Apsis der Burgkapelle von Lagopesole, bei dem es sich wohl nur um den Kustoden des Kastells handeln kann⁷⁵. In Matera sind Stifterfiguren neben der *Cripta del Cristo Docente* auch in S. Eustachio alla Gravina anzutreffen. Dabei fällt auf, daß es sich beide Male um isoliert, außerhalb der Stadt gelegene Felsenkirchen handelt, die in einem Zug ausgemalt wurden. Die beiden Figuren der älteren *Cripta del Cristo Docente*, die offenbar die Ausmalung gemeinsam in Auftrag gaben, sind größer als die Vielzahl der privaten Stifter in S. Eustachio, die offenbar jeder ein Wandbild oder einen Teil der Ausmalung übernahmen. Zweifellos handelt es sich aber auch in diesem Fall um Angehörige der Materaner Oberschicht.

Wenn man fragt, was eine Gruppe privater Stifter veranlassen könnte, eine abgelegene, offenbar neu ergrabene Felsenkirche mit Wandbildern auszustatten, so kommen einem die späteren Berichte von S. Maria della Palomba und Cristo la Selva in den Sinn.

Möglicherweise gab eine Erscheinung des Stadtpatrons Eustachius den Anlaß zum Bau der Felsenkirche am Rand der Gravina - und möglicherweise gibt die Jagdthematik im fast zerstörten, großformatigen Bild des Titelheiligen darüber Aufschluß, wie jemand an diesen unbewohnten Ort gelangen konnte. Interessant sind die Stifter von S. Eustachio auch insofern, als sie verschiedene Gebetshaltungen einnehmen, von der griechischen Proskynese, über die kniende bis zur stehenden Haltung, im älteren Orantengestus oder auf die neuere Art mit zusammengelegten Händen. Eine ähnliche Stifterfigur mit deutlich individuellen Zügen, vor allem was das lange, scheeweisse Haar angeht, befindet sich schließlich im Bild des Nikolaus von S. Caterina in Laterza. Auch wo keine Weihinschriften oder Stifterfiguren erhalten sind, erscheint in manchen Fällen eine private Stiftung wahrscheinlich, wie in S. Croce in Ginosa. Das zugleich früheste und hochstehendste Beispiel der Wandmalerei des kleinen Ortes in der Felsenkirche in unmittelbarer Nähe des Kastells scheint auf die Initiative des Ortsherren zurückzugehen.

In vielen anderen Fällen liegt jedoch die Initiative für die Anbringung eines einzelnen Wandbildes oder einer zusammenhängenden Ausmalung eher beim Träger der jeweiligen Kirche, dem Bischof, Priester oder Kaplan, dem Kapitel oder der Ordensgemeinschaft. Solche Beispiele wären die zwei erhaltenen Wandbilder der Materaner Kathedrale oder in der Regel alle Apsisbilder, Darstellungen heiliger Diakone neben der Apsis oder Bilder der jeweiligen Kirchenpatrone - genauer gesagt, der Stifter tritt in diesen Fällen hinter dem liturgischen Zweck des Wandbildes zurück: ob der Kaplan einer Kapelle das Wandbild des Titelheiligen in Auftrag gab oder ein privater Stifter die Mittel bereitstellte, ist zweitrangig und läßt sich auf jeden Fall nicht mehr feststellen.

⁷³ VIVARELLI 1976.

⁷⁴ Wenn Stifter wie Abt Epiphanius in S. Vincenzo al Volturno mit dem rechteckigen Nimbus der Lebenden ausgestattet sind, werden sie gewissermaßen schon zu Lebzeiten zu Heiligen stilisiert; daraus folgt nicht, daß jeder Stifter den rechteckigen Nimbus trägt, vgl. DE MAFFEI 1985; KOCKS 1971, S.55 ff.

⁷⁵ CALÒ MARIANI 1967; JURLARO 1968; die Wandbilder von Lagopesole wurden bisher nur cursorisch erwähnt, s. PACE 1994C, S.421; KAPPEL 1996B, S.70 und Fußnote 56.

5. Maler

Ist schon zu den Auftraggebern der Wandbilder wenig bekannt, so fehlt jeder Hinweis zu den Malern des Untersuchungsgebiets, und auch im weiteren Umkreis sind nur sporadisch Namen von Malern überliefert. Weihinschriften nennen die Maler der zwei frühesten datierten Bilder Apuliens in Carpignano Salentino von 959 und 1020, danach erst wieder um 1310 in S. Maria del Casale bei Brindisi. Rinaldus von Tarent, der das dortige Jüngste Gericht signiert, scheint unmittelbar anschließend in der Kathedrale von Matera tätig geworden zu sein. Daß ein Maler größere Aufträge in zwei bedeutenden Kirchen der Region übernahm, der aus Tarent stammt, dem Zentrum des Fürstentums, dem zu dieser Zeit auch Matera angehörte, ist nicht weiter erstaunlich - und wesentlich mehr läßt sich dieser Namensinschrift auch nicht entnehmen. Für Fürst Philipp von Tarent war auch Montano d'Arezzo tätig, allerdings nicht in Apulien, sondern in Neapel, Aversa und Montevergine⁷⁶. Ein Maler namens Johannes von Tarent ist dagegen 1304 in einer Urkunde genannt. Er befand sich auf dem Rückweg von Bari, wo er in der Nikolausbasilika tätig gewesen war, als er im Casale Santeramo, 20 km nordöstlich von Matera, ausgeraubt wurde⁷⁷. Unhaltbar ist allerdings der Versuch, diesen Maler mit den deutlich späteren, in der rechten Apsis von S. Nicola erhaltenen Wandbildern in Verbindung zu bringen, und unbegründet erst recht die Zuweisung eines größeren Oeuvres an diesen *Giovanni da Taranto*⁷⁸.

Mit den gelegentlich, jeweils nur ein einziges Mal genannten Namen läßt sich offenbar nur wenig anfangen. Alles weitere, was sich zur Tätigkeit der Maler folgern läßt, kann nur aus einer stilistischen Untersuchung hervorgehen.

6. Stil

Vorbemerkung: Implikationen und Grenzen des Stilbegriffs

Stil meint eine formale Kategorie unabhängig vom Gegenstand - insofern läßt sich jede Malerei nach stilistischen Kriterien untersuchen. Andererseits impliziert der Begriff des Stils seit Riegl und Wölfflin eine Reihe von Grundannahmen, die anzuwenden auf eine Malerei, wie sie in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, problematisch bleibt. So geht Wölfflin in der Einleitung seiner *Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe* über *Die doppelte Wurzel des Stils* zunächst davon aus, jeder Maler habe grundsätzlich seinen *individuellen Stil*, daneben trete aber der *Stil der Schule, des Landes, der Rasse* und schließlich lasse sich in der allgemeinen Kunstentwicklung immer auch ein *übernationaler Zeitstil* ausfindig machen⁷⁹. Schon die Zuordnung der beabsichtigt zeitlosen Malerei des hohen Mittelalters zu einem *Zeitstil*, um mit der allgemeineren Kategorie zu beginnen, macht jedoch Schwierigkeiten. Wenn die Malerei Apuliens und der Basilicata in die Geschichte der *Stile* der Malerei eingeordnet werden soll, wird sie üblicherweise der *byzantinischen Malerei* zugerechnet, einer der beiden Begriffe, der, neben dem der *romanischen Malerei*, für die Malerei vor Giotto zur Verfügung steht. Der Begriff der *byzantinischen* ist jedoch im Gegensatz zu dem der *romanischen Malerei*, kein Epochenbegriff: als *byzantinisch* werden frühchristliche Beispiele ebenso eingeordnet wie russische Ikonen des 19. Jahrhunderts. Um im Bereich der *byzantinischen Malerei* einen *Zeitstil* ausfindig machen zu können, muß diese erst in verschiedene Stilepochen unterteilt werden. Man spricht von früh-, mittel- und spätbyzantinischer Malerei, doch sind die Unterschiede offenbar geringer, weniger evident als beispielsweise zwischen *Gotik*, *Renaissance* und *Barock*. Eine andere Unterteilung geht von

⁷⁶ MORISANI 1947.

⁷⁷ Ebd., S.118, Fußnote 1.

⁷⁸ ANTONELLI 1954; BOLOGNA 1966.

⁷⁹ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1943 (8.Auflage; 1. Auflage 1915), S.1-14.

den herrschenden Dynastien aus und spricht von *makedonischer, komnenischer* oder *paläologischer* Malerei⁸⁰. Aufgrund stilistischer Kriterien müßte sich demnach die Malerei vor 1081, also aus der Zeit der makedonischen Kaiser, problemlos von derjenigen nach dem Machtantritt der Komnenen unterscheiden lassen.

Gerade dies ist aber, wenn man von Apulien ausgeht, nicht der Fall. Die enormen Differenzen bei der Datierung einzelner Werke illustrieren die Schwierigkeiten einer Periodisierung auf stilkritischer Basis. Der einzige datierte Zyklus zwischen Anfang 11. und Ende 13. Jahrhundert von 1196 in S. Biagio in S. Vito dei Normanni läßt sich eben nicht mit der *komnenischen* Malerei des oströmischen Reiches vergleichen⁸¹. Daher läßt sich der Begriff eines *komnenischen Stils* jedenfalls nicht uneingeschränkt im Sinne eines Zeitstils verwenden. Werke, die Merkmale dieser Stilstufe zeigen, lassen sich zwar nicht früher als in die Zeit der Komnenen datieren. Umgekehrt läßt der *makedonische Stil* nicht unbedingt auf eine Datierung in die Zeit der makedonischen Dynastie schließen. Konstantinopel ist offenbar bis zu den westlichen Neuerungen des 13. Jahrhunderts Zentrum der allgemeinen Entwicklung, doch ist damit zu rechnen, daß eine ältere Stilstufe noch längere Zeit weiter tradiert wird, nachdem sich in der Malerei des oströmischen Reiches (oder im 14. Jahrhundert auch in Rom und im Norden Italiens) längst neue Formen entwickelt haben. Im regionalen Kontext ist daneben innerhalb gewisser Grenzen auch mit einer eigenständigen Entwicklung zu rechnen. Auf ähnliche Schwierigkeiten stößt der Versuch einer nationalen Zuordnung im Sinne von Wölfflins mittlerer Kategorie eines Stils *der Schule, des Landes, der Rasse*. So urteilt Demus: *Süditalien, einschließlich Sizilien, ist alter griechischer Boden. Es wird daher nicht überraschen, wenn auch im hohen Mittelalter das Griechische - in der mittelalterlichen Form des Byzantinischen - dort eine besonders wichtige Rolle spielte [...]*⁸². Wie bereits eingangs gezeigt, wird in dieser Perspektive aber die historische Bedeutung des *Griechischen*, in ethnischer, sprachlicher, kirchlicher oder allgemein kultureller Hinsicht weit überschätzt: zwar gibt es auch im Materaner Gebiet eine griechische Bevölkerungsgruppe; diese bleibt jedoch (wie insgesamt, von bestimmten Regionen abgesehen, in Süditalien) eine Minderheit, wie andere Gruppen unterschiedlicher Herkunft: Nordeuropäer, Nordafrikaner oder Armenier. Die vorherrschende Sprache ist Latein oder die entsprechende lokale *lingua volgare*, der Ritus weitgehend westlich, die Rechtsgrundlage das langobardische Recht. Begriffe wie *maniera greca* oder *byzantinische Malerei* sind, als später entstandene Gegenbegriffe zur westlichen Malerei, auf die Zeit vor der Entstehung oder Rezeption dieser Malerei nicht anwendbar. Vielmehr gibt es vor Mitte des 13. Jahrhunderts überhaupt keine eigenständige, von der östlichen Entwicklung gänzlich unabhängige westliche Malerei.

Damit ist nicht gesagt, daß die *romanische* Malerei Spaniens, Frankreichs und Englands der *byzantinischen* Malerei des Ostens *gleicht*, sondern daß sie diese rezipiert, daß sie sich an ihr orientiert. Dies gilt in besonderem Maße für Italien und vor allem Süditalien. Um nochmals Demus zu zitieren [...] *hat es geradezu den Anschein, als sei das mediterrane, und zwar in erster Linie das byzantinische Element der eigentliche Entwicklungsträger in der Geschichte der romanischen Malerei [...]* und *Italien ist also in gewissem Sinn der Schlüssel zur Geschichte der gesamten europäischen Wandmalerei der Romanik*⁸³. Wenn aber die Malerei des oströmischen Reiches für die gesamte Christenheit bis zu einem gewissen Zeitpunkt Vorbildlich ist, so ist dies nicht durch einen nationalen Charakter zu erklären, sondern durch das Prestige des Römischen Reichs und die Weltherrschaft des Kaisers. Man könnte also im gesamten Bereich der christlichen Welt zwischen Zentrum und Peripherie unterscheiden, wie dies Wharton im eigentlich oströmischen Bereich tut, wobei Konstantinopel bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts das unangefochtene Zentrum ist⁸⁴. Die Orientierung an der östlichen

⁸⁰ Vgl. etwa LAZAREV 1967; WEITZMANN 1963A, 1965A; RICE 1965; DEMUS 1958; PACE 1980.

⁸¹ S. PACE 1980, S.335 ff.

⁸² DEMUS 1968, S.52.

⁸³ Ebd., S. 31, 52.

⁸⁴ WHARTON 1988.

Malerei zeigt sich besonders deutlich an den anspruchsvollsten Aufträgen: Montecassino und S. Angelo in Formis, Palermo, Cefalu und Monreale, Cluny und Berzé-la-Ville, Canterbury⁸⁵. In Bezug auf die Mosaiken der Cappella Palatina in Palermo spricht Nercessian von einer *open emulation of the art of Byzantium*⁸⁶.

Statt einen internationalen Zeitstil in verschiedene Nationalstile zu unterteilen, wäre also eine Malerei der Peripherie auf ihr Verhältnis zu derjenigen des Zentrums zu untersuchen. Eine unbestreitbare Abhängigkeit von der Malerei des Zentrums Konstantinopel kann allerdings nicht bedeuten, daß sich jedes Werk in direkter Linie auf ein östliches Vorbild zurückführen ließe - auch nicht, wenn solche in wesentlich größerer Zahl erhalten wären. Von einer bestimmten Zeit an, als im regionalen Umkreis eine gewisse Dichte der Überlieferung erreicht war, eine bestimmte Zahl von Malern tätig war, bildete sich eine eigenständige, süditalienische Tradition der Wandmalerei heraus, wie gewisse Eigenarten gegenüber der Malerei anderer Regionen verdeutlichen. Nicht alle, sondern nur die früheren Werke sind insofern unmittelbar von äußeren Vorbildern abhängig, doch muß es sich auch hier nicht um einen unmittelbaren Bezug von den östlichen Vorbildern zur apulischen Malerei handeln. Es stellt sich also die Frage, wann und wo eine regionale Tradition der Malerei einsetzt, wodurch diese Entwicklung bedingt ist, und woher sich die anfänglichen Werke ableiten lassen. Die spätere Entwicklung läßt sich dagegen kaum noch im internationalen, sondern nur im regionalen Kontext beurteilen, wobei die Frage bestehen bleibt, wie weit dieser regionale Kontext zu fassen sei und inwieweit Wechselwirkungen zur Malerei anderer Regionen bestehen.

Ebenso wie der Begriff eines Zeitstils läßt sich auf die Malerei vor Giotto kaum der Begriff eines Individualstils anwenden, mit dem Wölfflin seine Erörterung zur *doppelte[n] Wurzel des Stils* beginnt, und von dem ausgehend er zu den größeren Gruppierungen der *Schulen* und Nationalstile gelangt. Die Vorstellung eines individuellen Stils einzelner Maler bleibt nicht deshalb fragwürdig, weil keinerlei stilistische Unterschiede zwischen verschiedenen Bildern feststellbar wären. Die Schwierigkeit besteht darin, daß hier Kategorien von Malerei als Kunst auf eine Malerei übertragen werden, die in anderen Kategorien gedacht und ins Werk gesetzt wurde. Wölfflin beginnt seine Ausführungen mit einer Anekdote aus den Lebenserinnerungen Ludwig Richters, derzufolge drei Maler eine identische Landschaft auf völlig unterschiedliche Weise darstellten. *Woraus dann der Berichtstatter den Schluß zog, daß es ein objektives Sehen nicht gäbe, daß Form und Farbe je nach dem Temperament immer verschieden aufgefaßt würden*⁸⁷. Paradigmatisch für den Gegenstand der Kunst steht hier eine Landschaft, die Vorgehensweise ist ein Malen *nach der Natur*, bei der offenbar das *Temperament* des Malers eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

Keine dieser Kategorien ist auf die Malerei vor Giotto anwendbar. Landschaft ist nicht Gegenstand dieser Malerei, es sei denn in der extremen Reduktion eines in drei verschiedenfarbige Streifen geteilten Hintergrundes oder gelegentlicher Architekturzeichen. Der Maler arbeitet nicht nach der Natur, sondern nach Vor-Bildern, sanktionierten Prototypen, und sein individuelles Temperament soll in der Malerei gerade nicht zum Vorschein kommen. Die Bilder sind nicht Darstellungen einer subjektiven Anschauung, sondern Abglanz einer immer schon vorhandenen Transzendenz - oder im praktischen Sinne Beispiele einer jedenfalls seit längerer Zeit bestehenden Bildtradition. Wenn der Maler nur vereinzelt als isolierter Name oder Figur eines Epigramms zum Vorschein kommt, so ist dies nicht nur auf ein mangelndes Selbstbewußtsein des Künstlers oder einen bedauernswerten Verlust der Quellen zurückzuführen. Es entspricht vielmehr der Erwartung, dem Bild nichts von der Person des Malers anzumerken. Dies ist nur möglich durch die Befolgung von

⁸⁵ Zu S. Angelo in Formis vgl. Fußnote 8; zu den Mosaiken Siziliens DEMUS 1949; KITZINGER 1992, 1994; zu Berzé-la-Ville CHRISTIE 1996; Apostel Paulus auf Malta in Canterbury DEMUS 1968, Farbtafel LXXIX; vgl. DOP 20, 1966; DEMUS 1970.

⁸⁶ NERCESSIAN 1981, S.227.

⁸⁷ Wölfflin 1933, a.a.O. (Fußnote 79), S.1.

Regeln, und diese Regeln des Bildaufbaus lassen sich rekonstruieren. Bevor entschieden werden kann, inwieweit sich aller Regelhaftigkeit, allen Erwartungen und Intentionen zum trotz dennoch so etwas wie eine individuelle Handschrift feststellen läßt, ist es notwendig, sich über die Regeln der Konstruktion eines mittelalterlichen Bildes Klarheit zu verschaffen. Die Regeln der christlichen Bildtradition entstanden mit dieser Bildtradition selbst, und gerade die Regelhaftigkeit der im Westen bis ins 13. Jahrhundert, im Osten wesentlich länger gepflegten Malweise steht einer Stilgeschichte in dem Sinne, wie im Westen Romanik, Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko einander ablösen, entgegen. Es scheint, als ob jahrhundertlang immer im selben Stil gemalt worden wäre, der nur verhältnismäßig geringfügige Abweichungen zuließ. Die Regelhaftigkeit unterscheidet andererseits nicht grundsätzlich die mittelalterliche von der antiken Kunst, nur daß andere Regeln gelten. Diese Veränderung der Regeln ist aber untrennbar verbunden mit dem Übergang von der heidnischen zur christlichen Weltordnung. Unzufrieden mit der vorherrschenden *Rhetorik des Wandels*, mit marxistischen, sozial- oder wirtschaftshistorischen Erklärungen führt Peter Brown diesen Wandel auf einen veränderten „*Stil*“ *zwischenmenschlichen Austausches* zurück⁸⁸. In diesem Sinne verstanden, und nicht im Sinne der *Handschrift* eines *Künstlers*, ist ein *Stil* Ausgangspunkt der Malweise, die hier zur Debatte steht.

Die Regeln der christlichen Bildtradition

Brown zufolge charakterisiert den Wandel von der heidnischen zur christlichen Welt ein verändertes Verhältnis zum Übernatürlichen, das wiederum durch veränderte gesellschaftliche Strukturen vor allem im Bereich der städtischen Eliten bedingt ist. Mit einem *Modell der Gleichheit* innerhalb dieser Eliten war in einem *Zeitalter der Ambition* auch die ausgleichende Funktion der alten Kulte mit ihren verhältnismäßig leicht zugänglichen Göttern geschwunden, während Einzelne immer mehr Macht und Ansehen an sich zogen⁸⁹. Dieser Entwicklung begegnet die *anachôrêsis* der ägyptischen Mönche, die sich in moralisch vorbildlicher Weise der Gemeinschaft entziehen. Der Bereich des Göttlichen, des Übernatürlichen, das in der Welt der heidnischen Antike durch Opfergaben besänftigt und um Rat befragt werden konnte, rückt in unerreichbare, jenseitige Ferne, und dementsprechend entfernen sich auch die Märtyrer in vollkommener Verachtung des Diesseitigen aus der Welt der Lebenden. Von da an sind es die der Welt der gewöhnlichen Sterblichen entrückten Heiligen, die den besten Zugang zur jenseitigen Welt eröffnen, sind doch Reliquien deutlichstes Zeugnis ihrer Anwesenheit in der Welt. Ihr *patrocinium* ersetzt das wohlhabender und mächtiger Magnaten.

Dieser Wandel hat notwendigerweise eine veränderte Auffassung von der Darstellbarkeit des Göttlichen zur Folge. Das Bild, weit mehr als Kunstwerk, ist anschauliches Symbol der gedachten Weltordnung. Ein heidnischer Gott der Antike ist verborgen und doch plastisch im Naos des Tempels anwesend. Die einfache Zugänglichkeit des Göttlichen, vermittelt durch Priester und genährt durch großzügige Opfergaben, galt den Monotheisten als Idolatrie - der eine Gott ist prinzipiell unerreichbar und nicht darstellbar. Wenn die Menschen im Mittelalter zu den Kultstätten der Heiligen pilgern wie in der Antike zu den Tempeln der Götter, an deren Stelle sich diese oftmals befinden, so hat sich doch mit dem Verhältnis zum Übernatürlichen auch der Status des Bildes geändert. Dies betonen die nach langen, staatszersetzenden Konflikten verkündeten Beschlüsse des zweiten Konzils von Nicäa zur Beendigung des Bilderstreits, denen eine sorgfältige Reflexion der gegensätzlichen Standpunkte vorausgeht. In diesen Beschlüssen wird das Bild von dem in ihm Dargestellten getrennt, dem allein die

⁸⁸ BROWN 1986.

⁸⁹ [...] *Verschärfung der Klassenspaltung, Verarmung der Stadträte und Anhäufung von Reichtum und Status in den Händen von immer weniger Menschen* [...], ebd., S.63.

Verehrung gilt⁹⁰. Das Heilige ist nicht im Bild anwesend, sondern das Bild ermöglicht nur einen Zugang zum Heiligen, das gewissermaßen hinter dem Bild steht.

Zwischen einer gedachten, realen Anwesenheit des Göttlichen und einer jenseitigen, unerreichbaren Ferne, zu der lediglich der Vorstellungskraft Brücken gebaut werden können, liegt aber genau der Unterschied von einem dreidimensionalen, plastischen Bildwerk zu einem Bild in der Fläche. Das Götterbild zeigt den Gott gewissermaßen in greifbarer Nähe, es kann von allen Seiten umrundet werden, und bleibt doch immer in der Mitte dieser Umrundung, an einem räumlich genau bezeichneten Ort der gelebten Welt. Das flächige Bild des Heiligen bildet dagegen einen Schirm, eine Wand, eine Projektionsfläche, es ist erkennbar *nur* Bild, der in diesem Bild umschriebene Gehalt liegt in einer räumlich nicht definierten jenseitigen Welt dahinter. Wenn aber das Bild dennoch wesentlich mehr ist, als ein einfaches Abbild, Reproduktion, Foto, so wird dies im Sinne der neuplatonischen Stufenlehre durch eine Verbindung des Heiligen selbst zu seinem Bildnis begründet: *die dem Bilde erwiesene Ehre geht auf den Prototyp, das Urbild über; wer also ein Bild verehrt, der verehrt, was in ihm umschriebener Gehalt ist*⁹¹. Der Prototyp ist zuerst der Heilige selbst, und erst dann das *wahre* Abbild, dessen Kopien umso besser die Verbindung zum Prototyp aufrechterhalten, je getreuer sie ausgeführt sind.

Dennoch lassen sich auch im christlichen Kultbild die Voraussetzungen erkennen, aus denen es entstanden ist. Dies hat Panofsky anhand einer Gegenüberstellung der Form- und Konstruktionsprinzipien ägyptischer, klassisch-griechischer und mittelalterlicher (und byzantinischer oder byzantinisierender) Kunst gezeigt⁹². In der altägyptischen Kunst wurde die Figur, die auch in der Vollplastik immer in frontaler Ansicht oder im Profil entworfen war, auf der Grundlage eines Quadratrasters konstruiert. In der griechischen Klassik tritt an die Stelle dieses starren Rasters das bewegliche Prinzip des Proportionskanons: die Körperteile stehen zueinander in festgelegten Größenverhältnissen, sind dabei aber frei im Raum beweglich. Die mittelalterliche (byzantinische oder byzantinisierende) Kunst kehrt nun nicht zur Flächigkeit der ägyptischen Kunst zurück, sondern reduziert die räumliche Darstellungsweise der Klassik auf eine Idealansicht in der Fläche - vor allem das häufige Dreiviertelprofil setzt das Denken räumlicher Verkürzungen voraus. In der Praxis reduziert sich aber die komplizierte Berechnung der Verkürzungen des in den Raum gedrehten Körpers oder Kopfes auf eine Reihe einfacher Regeln.

Die bekannteste dieser Regeln ist das sogenannte Drei-Kreise-Schema: von einem Punkt aus, der an der Nasenwurzel des frontal dargestellten Gesichts liegt, werden drei Kreise gezogen, deren Radien im Verhältnis 1:2:3 stehen. Der innere Kreis reicht über Stirn, Schläfen und Nasenspitze; der mittlere umfaßt die Haarkalotte und das Kinn; der äußere bildet den Nimbus. Wird das Gesicht zur Seite gedreht, verlagert sich der Mittelpunkt in die Pupille oder den Augenwinkel des vorderen Auges; entsprechend ändert sich das Verhältnis der Gesichtshälften, so daß ein Effekt der Verkürzung entsteht. Nicht nur die Kopfform ist von einem solchen Proportionschema bestimmt, festgelegt sind auch das Verhältnis der Körperlänge zum Kopf, der einzelnen Körperteile wie Oberarme, Unterarme und Hände, die Schulterbreite in frontaler oder verkürzter, weil in den Raum gedrehter Darstellung, sowie entsprechend die Proportionen des kindlichen Körpers zu dem des Erwachsenen. Den Prüfstein all dieser Regeln bilden die Darstellungen der *Hodegetria* oder anderer nicht-frontaler Bilder der Madonna mit Kind, wo unterschiedliche Schräghaltungen, Kopfdrehungen, Kopfeignungen das Problem des Mutter-Kind-Verhältnisses formulieren. Die grundlegende Frage der Diskussion um die *maniera greca* (oder *lingua franca*) des 13. Jahrhunderts lautet, wie Bildvorlagen und Stilformen über große Distanzen transportiert

⁹⁰ Beschlüsse des zweiten Konzils von Nicäa auszugsweise bei BELTING 1993, S.561 ff.; vgl. NICÉE II 1987.

⁹¹ BELTING 1993, S.563.

⁹² PANOFSKY 1978.

wurden, so daß in West- und Mitteleuropa Bilder entstehen konnten, die denen des östlichen Mittelmeerraumes erstaunlich ähnlich sehen⁹³. Die Erklärung wird oftmals in einer Vermittlung durch transportable Bildwerke wie Ikonen oder Buchmalerei gesucht⁹⁴. Allerdings entspricht das Repertoire dieser Gattungen nicht unbedingt dem der Wandmalerei: wie bereits gezeigt, handelt es sich bei den Ikonen Apuliens und der Basilicata überwiegend um Marienbilder, während zahlreiche in der Wandmalerei dargestellten Heiligen nicht in der Tafelmalerei erscheinen. Nach einem kompletten Zyklus von Szenen der Vita des Heiligen Nikolaus, wie er auf Ikonentafeln erscheint und gelegentlich in die Wandmalerei übertragen wurde, sucht man in der Buchmalerei vergeblich⁹⁵. Zweifelhaft bleibt auch, inwieweit im alltäglichen Werkstattbetrieb Musterbücher verwendet wurden.

Von den zehn erhaltenen Beispielen oder Fragmenten, die Scheller in der Epoche des Hochmittelalters identifiziert, tragen zwei, die Werke des Adémar de Chabannes und des Villard de Honnecourt, eher den Charakter einer gelehrten Kompilation, im einen Fall eines Mönches und im anderen eines Architekten⁹⁶. Das Beispiel von Vercelli diente vermutlich der Restaurierung eines konkreten Freskenzyklus, ein weiteres aus der Champagne als Entwurf für die Ausmalung einer bestimmten Kirche⁹⁷. Ein Exemplar aus England war als Vorlage für eine Buchmalerei in Serienfertigung gedacht⁹⁸. In vier der verbleibenden fünf Fälle scheint den Musterbüchern tatsächlich eine Funktion bei der Entstehung eines neuen Stils oder der Kopie von Vorlagen über eine weite räumliche Distanz zuzukommen: so wird das Musterbuch von Wolfenbüttel einerseits mit venezianischen Vorlagen und andererseits mit Werken im sächsischen Raum in Verbindung gebracht; drei Blätter in Freiburg können auf die Mosaiken von Monreale zurückgeführt werden; drei weitere Blätter aus Einsiedeln, die im lokalen Kontext keine Parallele finden, dürften aus stilistischen und ikonographischen Gründen auf Wandbilder in Kampanien zurückgehen⁹⁹.

Dagegen erscheint eher unwahrscheinlich, daß Musterbücher in der täglichen Praxis kleiner Malerwerkstätten, wie es sie in Apulien in größerer Zahl gegeben haben muß, eine bedeutende Rolle spielten. Papier war im Königreich Sizilien zwar seit normannischer Zeit bekannt, wurde im 13. Jahrhundert aber noch kaum verwendet und auch nicht preiswert in größerer Menge hergestellt¹⁰⁰. Alle bei Scheller angeführten Musterbuchblätter dieser Zeit bestehen aus Pergament. Pergament war aber, wie Cordasco anhand einer Untersuchung über die Verarbeitung des Materials im Apulien des 13. Jahrhundert zeigt, keinesfalls ein kostengünstiger Werkstoff¹⁰¹. So sind notarielle Urkunden dieser Zeit oft in ausgesprochen

⁹³ BELTING 1978, 1982 A, B, 1984; GRABAR 1984; WEITZMANN 1984; PACE 1993; BELLI D'ELIA 1993, 1994; CUTLER 1994; CARRATÙ 1997.

⁹⁴ Vgl. etwa BELTING 1982 B; WEITZMANN 1984; PACE 1985B, 1993, 1996.

⁹⁵ Vgl. ŠEVČENKO 1983, S.165 ff.

⁹⁶ SCHELLER 1963, Nr. 4, 10.

⁹⁷ Nr. 11, 12.

⁹⁸ Nr. 13.

⁹⁹ Nr. 5 - 8; zum Wolfenbütteler Musterbuch s. auch WEITZMANN 1961; BELTING 1978; BUCHTHAL 1979; zu den Blättern aus dem Augustinermuseum Freiburg KITZINGER 1966A, B; die Blätter aus Einsiedeln werden etwa in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert; *The vertical inscriptions and the curious object on which the Archangel stands, may be derived from mural paintings. A strong byzantine influence can be felt, although it is difficult to establish any direct contact with Byzantine art*, SCHELLER 1963, S.68; eine solche Malerei existiert zu dieser Zeit nur in Kampanien, im Umkreis von Montecassino - dazu paßt sowohl das stilistische Merkmal der aus der *beneventanischen Malerei* bekannten überlangen Hände, als auch die Zusammenstellung der Heiligen Gregor und Benedikt und des Erzengels Michael; das vierte Beispiel, SCHELLER 1963, Nr. 6 aus Lüttich bringt Scheller mit Werken der Bronzeplastik wie dem Taufbecken des Reinier von Huy in Verbindung; das letzte der 10 Beispiele, SCHELLER 1963, Nr. 9, besteht aus einigen besonders prachtvollen Blättern einer Handschrift der Wiener Nationalbibliothek, deren heterogene Zusammenstellung nur schwer einem bestimmten Zweck zuzuordnen ist.

¹⁰⁰ Vgl. WATT 1988, S.33.

¹⁰¹ CORDASCO, P. 1978; dagegen gehen NIMMO/ OLIVETTI 1985/ 86 davon aus, lebensgroße Figuren, wie etwa die Pferde des Silvesterzyklus in SS. Quattro Coronati, Rom, seien 1:1 durchgepaust worden; dies hätte der Felle mehrerer Tiere bedurft; selbst das mit 1,80 x 0,60 m ungewöhnlich große Pergament von Vercelli, SCHELLER 1963, Nr. 11, zeigt nicht die originalgroße Zeichnung eines Wandbildes, sondern einen Zyklus von 18 Szenen.

kleiner Schrift abgefaßt, um Pergament zu sparen, obwohl doch andererseits meist größere Eigentumswerte auf dem Spiel stehen, denn in der Regel handelt es sich bei den privaten Akten um Immobiliengeschäfte, Testamente oder Fragen der Aussteuer - und dies zweifellos nur bei wohlhabenden Eheleuten. Die Vorstellung, Maler hätten wie in späterer Zeit, als Papier preisgünstig zur Verfügung stand und Naturstudien Grundlage der malerischen Ausbildung waren, ständig einen Skizzenblock mit sich geführt, verkennt einen wesentlichen Aspekt der mittelalterlichen Maltradition. Ebenso wie in der Text- und Musiküberlieferung deutet gerade die Redundanz der Formen auf eine mündliche Überlieferung hin, die auf erlernten Formeln und Regeln beruht.

Eine größtmögliche Regelmäßigkeit der Malerei war also ebenso theologische Vorschrift wie Praxis und Überlieferung der Werkstatt. Ziel des Malens war, dem Prototypen nahezukommen. Der eigentliche Prototyp, das heißt der Heilige selbst, war aber nur greifbar aufgrund eines alten, sanktionierten Vorbildes, sei es ein vom Apostel Lukas persönlich gemaltes Bild der Madonna oder die Darstellung eines Heiligen am Ort seiner kultischen Verehrung. Unterschiede zwischen verschiedenen Bildern, auch desselben Themas - in der Gestik, der Blickrichtung, dem Gesichtsausdruck - sind oftmals nicht durch die Freiheit des Malers, sondern ikonographisch begründet. Doch auch stilistische Differenzen entstehen eher unwillkürlich - etwa im Fall einer schwachen Kopie, einer schnelleren Arbeitsweise oder durch unterschiedliche Verfahren bei der Ausarbeitung des Faltenschemas. Grundsätzlich sind aber die Proportionen des menschlichen Körpers und seine Modellierung durch die Falten des darübergelegten Gewandes ebenso erlernbar, wie die Vorbereitung des Malgrundes, die Mischung des Inkarnattons oder die ikonographischen Merkmale verschiedener Heiliger und biblischer Szenen. Im Grunde genommen handelt es sich immer nur um Variationen eines feststehenden Schemas: fast immer herrscht Isokephalie, es gibt keine dickeren, dünneren, größeren oder kleineren Heiligen; die Figuren werden grundsätzlich frontal oder im Dreiviertelprofil dargestellt; die ikonographische Kennzeichnung geschieht attributiv, durch die Ausstattung der Figur mit ihrer jeweiligen Haartracht und Bekleidung - eigentliche Attribute spielen erst allmählich, im Laufe einer zunehmenden Differenzierung des Heiligenkalenders, eine immer wichtigere Rolle.

Die Anfertigung des Wandbildes eines Heiligen ist eine durch und durch rationale Angelegenheit, die in der Werkstatt von Grund auf gelernt wird: nach der Vorbereitung des Malgrundes wird, zum Teil mit Hilfe des Zirkels, ein lineares Gerüst der Umriss- und Proportionen gezeichnet; darüber legt sich das ebenfalls lineare Muster der Gewandfalten - soweit die Gewänder nicht mit einem schlichten Flächenornament ausgefüllt sind; danach beginnt die farbige und attributive Ausgestaltung des Inkarnats, der Haartracht, der Gewandfalten mit Glanzlichtern und gelegentlichen Chrysographien, der Gesten und Attribute, wie sie durch die Ikonographie des Themas gegeben sind. Das Bestehen von Regeln besagt jedoch nicht, daß diese jederzeit vollendet beherrscht wurden. Gerade an der Fähigkeit des Malers, mit bestimmten Schwierigkeiten - der Proportionierung, dem Verhältnis von Körper und Gewand, bis hin zu bestimmten Handhaltungen - fertig zu werden, lassen sich verschiedene Bilder unterscheiden. Gerade dort, wo die Regeln vollendet beherrscht werden, läßt sich aber am wenigsten die persönliche Handschrift eines Malers feststellen. Ein solches Beispiel ist die *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera.

Konstruktion und Kopie: die *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera
Proportionen (Abb.5.22)

Schon auf den ersten Blick erweckt das Marienbild in der Materaner Kathedrale den Eindruck des In-sich-Ruhens, dem nur die leichte Bewegung der gegenseitigen Zuwendung der Muttergottes und des Kindes entgegenwirkt. Dieser Eindruck wird hervorgerufen durch eine sorgfältig kalkulierte Proportionierung, die von drei senkrecht verlaufenden Achsen und einer

waagrechten Linie bestimmt ist, die sich vom oberen Rand der Thronlehne über den rechten Oberarm des Kindes bis zur Kreuzblume auf der rechten Schulter der Madonna erstreckt. Die senkrechte Hauptachse des Bildes verläuft vom Hals ausgehend durch die Körpermitte der Madonna; auf dieser Achse befinden sich auch die segnende rechte Hand des Christusknaben und die auf das Kind verweisende rechte Hand der Maria. Weitere senkrechte Achsen sind die Körpermitte des Kindes und die Achse des rechten Oberarms der Madonna. Ausgehend von diesen Achsen und ihrem gegenseitigen Verhältnis, läßt sich der Aufbau des Bildes (bis auf den unsichtbaren unteren Bereich) rekonstruieren.

Ausgangspunkt für die Ermittlung der Körperproportionen eines byzantinisierenden mittelalterlichen Bildes ist die Gesichtslänge oder die dreifache Nasenlänge - der Haaransatz der Madonna muß in diesem Fall unter dem Maphorion, etwa auf der Höhe der Kreuzblume angenommen werden¹⁰². Bei der Kopfhaltung sind einige Abweichungen gegenüber dem bei einer frontalen Darstellung angewandten Drei-Kreise-Schema festzustellen: zunächst ist der Kopf der Maria leicht aus der Achse der Körpermitte nach rechts gerückt. Zieht man von der rechten Pupille aus zwei Kreise mit dem Radius von einer und zwei Nasenlängen, so schneidet der innere dieser Kreise die Nasenspitze und berührt links eine senkrechte Tangente, die wiederum den rechten Gesichtsrand berührt und von dort aus als senkrechte Linie des am Hals anliegenden Maphorions fortläuft; der äußere der Kreise bezeichnet den Kontur des Maphorions vom Scheitel bis zur linken Seite des Kopfes und das Kinn. Der Mittelpunkt des Nimbus, des dritten Kreises, mit einem Radius von drei Nasenlängen, liegt etwas tiefer, er befindet sich unterhalb der rechten Pupille, etwa auf der Höhe der linken Pupille. Dadurch entsteht beim Betrachter unwillkürlich der Eindruck, die Madonna blicke von oben auf ihn herab.

Der Abstand von der Körpermitte zum Außenrand der Schultern soll, den in mittelalterlicher Zeit üblichen Proportionierungsregeln zufolge, $1 \frac{1}{3}$ Gesichtslängen oder vier Nasenlängen betragen. Genau in diesem Abstand befindet sich vor dem linken Arm der Madonna die senkrechte Bildachse, die die Körpermitte des Kindes bestimmt, während die durch ein symmetrisches Faltensystem bestimmte Achse ihres rechten Oberarms zur Körpermitte einen Abstand von einer Gesichtslänge hat. Das Kind ist naturgemäß in kleineren Proportionen, also von einem anderen Grundmaß ausgehend konstruiert. Es ist nun schwer zu bestimmen, wovon das Größenverhältnis zwischen Mutter und Kind ausgeht: vom vertikalen Abstand der segnenden Hand und mithin der beiden Körperachsen und den sich daraus ergebenden Proportionen, von der Relation der Köpfe, der Schulterlinie oder der anatomisch gegebenen Position des Sitzens auf dem linken Arm der Madonna. Fest steht, daß die Grundeinheit der Nasen- oder Gesichtslänge ungefähr $\frac{5}{9}$, also etwas mehr als die Hälfte der entsprechenden Maße der Madonna beträgt. Der Mittelpunkt der drei Kreise für den Kopf des Kindes liegt im Winkel des linken Auges. Der innere Kreis bestimmt Mund, Nase und Ohr, der mittlere den Umriss des Kopfes und der äußere den Nimbus.

Das System der Proportionen, in einem Bild entsprechender Qualität in der Basilicata ebenso angewandt wie in einem Mosaik der Hagia Sophia, ist ohne größere Schwierigkeit erlernbar, also weder vom Genius oder einer speziellen Begabung des Künstlers, noch von einem Vorbild oder etwas Gesehenem abhängig. Wer die Aufgabe, ein Marienbild in verschiedenen ikonographischen Varianten zu konstruieren, beherrschte, konnte jederzeit die entsprechenden Grundfiguren auf den Malgrund aufzeichnen und den speziellen Anforderungen entsprechende Variationen vornehmen. Denn innerhalb der immer gleichen, vorgegebenen Grundregeln sind durchaus kleinere Abweichungen möglich. Wenn die Pupille der Madonna, die den Mittelpunkt der Gesichtskreise bildet, aus der Körperachse gerückt ist, wo sie sich ebensogut befinden könnte, so deutet damit ihr Kopf auf das Kind hin, wiederholt also die Bewegung der Hand. Indem sie ihren Blick auf den Betrachter richtet, fordert sie ihn auf, sich

¹⁰² Nach PANOFISKY 1978, S.82, der davon ausgeht, daß die im *Malerbuch vom Berge Athos* oder bei Cennini angegebenen Maßverhältnisse im wesentlichen das gesamte Mittelalter hindurch gültig waren.

in derselben Weise dem Kind zuzuwenden. Wenn diese Pupille über dem Mittelpunkt des Nimbus liegt, entsteht der Eindruck des Von-oben-Herabschauens, der vermutlich mit einer Anbringung über Augenhöhe des Betrachters zusammenhängt. Der Blick und der Segensgestus des Kindes, der im Zentrum des Bildes steht, richten sich wiederum ebenso an die Madonna wie an den Betrachter.

Kleine Abweichungen von einer strengen Axialität und Regelmäßigkeit sind, in der richtigen Weise angewandt, nicht nur erlaubt, sondern ausgesprochen erwünscht, da sie zu einem Eindruck der Lebendigkeit und räumlichen Tiefe beitragen. Sie entsprechen ungefähr dem, was in der klassischen Ästhetik als *eurhythmia* bezeichnet wurde und sind als Merkmale einer hohen Qualitätsstufe aufzufassen¹⁰³. So kann auch bei einer frontalen Darstellung der Kopf leicht zur Seite gedreht sein, was fast immer bei anspruchsvollen Bildern der konstantinopolitanischen Kunst der Fall ist, aber auch bei einigen Beispielen der vorliegenden Untersuchung, etwa im Fall des Heiligen Gilius in *Madonna degli Angeli*. In ähnlicher Weise erklärt sich auch die Asymmetrie der sitzenden Stellung im *byzantinischen Kontrapost*. Mit der Proportionierung sind bestimmte Punkte, Linien und Maßverhältnisse gegeben, nicht aber die fertige Figur. Diese Figur besteht aus einem Körper, der, von Gesichts- und Handpartien abgesehen, vom Gewand bestimmt ist. Um von den Punkten und Linien des Proportionsschemas zur fertigen Figur zu gelangen, mußte der Maler vor allem zwei weitere Dinge erlernt haben: er mußte in der Lage sein, durch das Gewand, mit Hilfe eines linear bestimmten Faltenornaments einen Körper anzugeben; und er mußte die Farbmischung für das Inkarnat kennen, einschließlich der verschiedenen Verfahren der Abtönung, der Schattierung und Modellierung - etwa am Kinn und an der Nase - oder der Verlebendigung durch eine leichte Rötung der Wangen.

Auch diese Fähigkeiten waren aber, wenn wir von dem wenigen, was wir von der mittelalterlichen Werkstattpraxis wissen, also etwa von Cennini oder Theophilus Presbyter ausgehen können, Gegenstand eines erlernbaren und tatsächlich bei der Ausbildung in der Werkstatt eines Meisters erlernten Wissens. Auch das Faltenystem eines Gewandes ist rational beschreibbar, und eine solche Beschreibung versucht nur, die Vorgehensweise bei der Anlage dieser Struktur nachzuvollziehen. Insofern bleibt dem Bild nichts, was durch die Subjektivität des Künstlers erklärt werden müßte, alles ist erlernbar, erklärbar, nachvollziehbar. Allerdings kann ein Bild bewußt ein anderes imitieren, indem es ikonographische Merkmale wie Attribute, Haltungen oder Besonderheiten der Gewandung übernimmt, oder ein Maler kann sich bei der Anlage der Gewandfalten, die prinzipiell variabel bleibt, an einem Vorbild orientieren. Das Bild der *Madonna della bruna* in Matera zeigt hinsichtlich der Ikonographie, aber auch des Faltenystems eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit der Tafel der *S. Maria la bruna* von Monreale.

Die *Madonna della bruna*, Kopie der *S. Maria la bruna* von Monreale

Die 1,64 x 1,26 m große Marientafel der Kathedrale von Monreale, des größten und bedeutendsten Kirchenbaus des Königreichs Sizilien, hat bisher nicht allzu viel Aufsehen erregt (Abb.5.24). Dies mag am Erhaltungszustand liegen - das Bild zeigt sich in einer durch spätere Übermalungen veränderten Form - oder auch an der unsicheren Zuordnung. Garrison datiert die Tafel - eines der größten Exemplare seines Index - ins späte 13. Jahrhundert und schreibt sie einem möglicherweise toskanischen Künstler zu¹⁰⁴. Krönig, der sich bislang als einziger näher mit dem Bild beschäftigt hat, weist dagegen auf die Ähnlichkeit mit dem Mosaik in der Lünette über dem Hauptportal von Monreale hin und erwägt eine Entstehung unmittelbar im Anschluß an den Bau der Kathedrale¹⁰⁵. Eine solche Datierung wird gestützt

¹⁰³ S. PANOFSKY 1978, Anm. 19, S.108.

¹⁰⁴ GARRISON 1949, Nr. 95.

¹⁰⁵ KRÖNIG 1965A; s. auch KRÖNIG 1965B, S.256 f. und Taf.VI.

durch den Vergleich mit einer weiteren Marienikone, die aus S. Maria de Latinis stammt und im Diözesanmuseum von Palermo aufbewahrt wird. Diese entstand mit hoher Wahrscheinlichkeit genau im Jahr 1171 und geht somit dem Bau von Monreale voraus, der ungefähr in die anschließenden zwei Jahrzehnte datiert werden kann¹⁰⁶.

Wie Krönig weiterhin annimmt, befand sich die Tafel ursprünglich in der Hauptapsis von Monreale, *hinter und über dem Hauptaltar*, in einer Achse mit dem Mosaik in der Lünette des Hauptportals und einem weiteren Marienbild im Zentrum des Apsismosaiks. Als Vorbild des Marienbildes von Monreale kann nur das berühmte Original der Hodegetria in Konstantinopel genannt werden, dem die Tafel, soweit die späteren Übermalungen und unsere nur indirekte Kenntnis des Lukasbildes im oströmischen Blindenasyl einen solchen Schluß zulassen, sehr nahe zu kommen scheint¹⁰⁷. In der Ostkirche waren Ikonen allerdings niemals im Altarraum selbst, sondern im Narthex, in Seitenkapellen, in den Säulenzwischenräumen oder an den Chorschranken - dem Templon oder der Ikonostase - angebracht¹⁰⁸. Einer dem Altar zugeordneten Tafel dieser Größenordnung aus dem späten 12. Jahrhundert käme, so Krönig, eine wichtige Rolle bei der Entwicklung von der Ikone zum Altarbild und als Vorbild für die späteren, großformatigen Marien Tafeln der Toskana zu.

In einer historischen Beschreibung von Monreale von 1702, in der auch von einem *annuo culto di speciale festa* die Rede ist, heißt es über die Tafel: [...] *è chiamata volgarmente S. Maria la bruna, comperendo speciosissima alla devozione frequente del popolo, che ne consegue spesse grazie*¹⁰⁹. *Madonna della bruna* wird in auffallend ähnlicher Weise das Wandbild der Maria in der Kathedrale von Matera genannt. Eine Reihe verschiedener Ableitungen dieses Titels gehören zu den wiederkehrenden Topoi der Materaner Geschichtsschreibung¹¹⁰. Dabei wird allerdings die nächstliegende Erklärung gar nicht in Betracht gezogen, wenn man nämlich die attributive Beifügung des Titels auf die braune (eigentlich purpurrote) Farbe des Maphorions bezieht. Da dieses zumeist eher in blauer Farbe dargestellt wird, wäre der Brauntön als auffälliges Merkmal geeignet zur Unterscheidung von anderen Marienbildern. *La Bruna* wird zwar auch ein Marienbild in der Karmeliterkirche von Neapel genannt¹¹¹. Zwischen der Tafel von Monreale und dem Wandbild in Matera bestehen aber auch über den Titel und die braunrote Farbe des Maphorions hinaus deutliche Übereinstimmungen.

Diese Ähnlichkeiten fallen nicht auf den ersten Blick ins Auge, da die Tafel von Monreale in späterer Zeit übermalt wurde, wie der Vergleich zwischen den originalen, nur noch schwach erkennbaren Engeln in den oberen Bildwinkeln und der Figur der Maria selbst in ihrer pastosen Farbigkeit verdeutlicht. Eine einigermaßen verlässliche Aussage über den ursprünglichen Zustand der Tafel ist dennoch möglich, wenn man das Mosaik über dem Portal der Marienkirche von Monreale mit in den Vergleich einbezieht (Abb.5.25). Im ursprünglichen Ort seiner Anbringung entspricht das Materaner Bild sogar eher dem Mosaik. Andererseits stimmt die Ikonographie eher mit der Tafel überein, auf der Christus in derselben Weise einen geschlossenen Rotulus in der linken Hand hält, und ein Obergewand über der Tunika den linken Arm und den größten Teil seines Leibes bedeckt, während auf dem Mosaik die Schriftrolle geöffnet ist und das Obergewand fehlt. Zwar sind auf der Tafel keine Chrysographien am Gewand des Kindes zu entdecken, wie auf dem Wandbild in Matera, doch kann dies an der Übermalung liegen, wie sicher auch im Falle der etwas ungelassenen Haltung der segnenden rechten Hand. Was jedoch ungeachtet späterer

¹⁰⁶ OPERE D'ARTE 1987, Kat. Nr. 1; ANDALORO 1989, S.106; FEDERICO PALERMO 1995, Nr.117.

¹⁰⁷ Vgl. die Miniatur in Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Cod. 78 A 9, fol. 139, abgebildet bei BELTING 1993, Abb. 24, S.90.

¹⁰⁸ CHATZIDIAKIS 1979.

¹⁰⁹ Michele Del Giudice: *Descrizione del Real Tempio e Monasterio di Santa Maria la Nuova di Monreale*, Palermo 1702, zit. nach KRÖNIG 1965B, S.256 f.

¹¹⁰ S. Katalog.

¹¹¹ MONACO 1975.

Übermalungen bei allen drei Bildern genauestens übereinstimmt, ist das System der Falten am Gewand der Madonna.

Den Ausgangspunkt bildet eine halbkreisförmige Kappe auf der Stirn der Madonna mit einer Kreuzblume im Mittelpunkt, von der aus sich das Gewand in drei weiteren Halbkreisen um den Kopf legt (Abb.5.23). Eine entsprechende Anordnung zeigen die Falten am rechten Oberarm, die sich in drei Schichten um eine spitze Kappe staffeln, auf der ebenfalls eine Kreuzblume angebracht ist. Von dort aus leiten zwei Hakenfalten zu dem senkrecht vom Hals herabfallenden Gewandsaum über. Entsprechende Hakenfalten sind an der linken Schulter zu sehen. Trotz allgemeiner Ähnlichkeiten, die sich letztlich aus dem Gegenstand ergeben, unterscheidet sich die Struktur der Falten im Detail von anderen Marienbildern. Der Gewandsaum ist manchmal kaum gegliedert oder in anderen Fällen in kleinteiligen Falten kantig gebrochen¹¹². In anderen Fällen ist die Kappe auf der Stirn nochmals gefaltet oder so verrutscht, daß am obersten Punkt eine Falte erscheint, oder aber die Falten an der Schulter folgen einer gänzlich anderen Gliederung¹¹³. Dennoch gibt es an weit auseinanderliegenden Orten einige weitere Tafeln, die sich sehr eng mit der Tafel und dem Mosaik von Monreale und dem Wandbild in Matera vergleichen lassen. Zu diesen zählen eine 1966 von Weitzmann publizierte, außergewöhnlich große Sinai-Ikone und die Tafel von Grottaferrata (Abb.5.26)¹¹⁴. In beiden Fällen hält die Madonna das Kind, abweichend vom klassischen Hodegetria-Schema, auf dem rechten Arm. Solche kleineren, ikonographischen Differenzen ändern jedoch nichts an der formalen Übereinstimmung.

Die Tafel vom Sinai trägt in den oberen Bildwinkeln zwei kreisrunde Medaillons mit Engelsbüsten, ähnlich wie die Ikone von Monreale. Dies kann auf einen direkten Zusammenhang hindeuten, oder ebensogut auf eine Abhängigkeit beider Tafeln vom Original der Hodegetria, das, nach einer Miniatur in einem griechischen Kodex in Berlin zu schließen, ebenfalls solche Engelsbüsten zeigte¹¹⁵. Die Marienikone von Grottaferrata, die 1665 über dem Hauptaltar der nahe Rom gelegenen griechischen Abteikirche angebracht war, könnte ohne weiteres unmittelbar auf das Vorbild in Monreale zurückgehen. Jedenfalls erscheint ein solcher Zusammenhang, da sich auch die Mosaiken in Grottaferrata mit Monreale in Verbindung bringen lassen, plausibler, als eine Ableitung der Ikone von zypriotischen Beispielen wie der Muttergottes von Arakos, die sich auch im Gesichtstypus von den beiden süditalienischen Beispielen unterscheidet¹¹⁶. Denn auch in den feinen Linien der Gesichtszüge, vor allem den leicht schräggestellten, geschwungenen, länglichen Augen mit der einfachen Schattenlinie erinnert sowohl das Marienbild in Matera, wie auch das in Grottaferrata an Monreale. Noch deutlicher ist dies im Fall der Ikone von S. Maria a Piazza in Aversa -geographisch ungefähr in der Mitte zwischen Monreale, Grottaferrata und Matera gelegen - die Di Dario Guida zu recht von dem Mosaik über dem Portal von Monreale

¹¹² Für den ersten Fall wären römische Beispiele ebenso zu nennen, wie die Apsismosaiken der Hagia Sophia oder der Koimesiskirche von Nicäa; für den zweiten etwa die Madonna von Wladimir oder, etwas anders, aber ebenfalls kantiger und kleinteiliger, einige apulische Ikonen; vgl. PROPYLÄEN BYZANZ 1990, Abb.10b, XII; BELTING 1993, Abb.1, 21, 89, 98, 174, 175, I, V, VII u.a.; ICONE DI PUGLIA 1988.

¹¹³ Vgl. etwa die Ikone der *Salus Popoli Romani* in S. Maria Maggiore oder die *Madonna Kahn* in der Nationalgalerie von Washington, oder, hinsichtlich der Schulterpartie, wiederum das Apsismosaik der Hagia Sophia, wo die Falten nicht entlang senkrechter Achsen, sondern radial auf das Haupt Christi hin orientiert sind - um nur erstrangige Beispiele zu nennen, s. BELTING 1993, Abb. 21, 98, 225, VIII.

¹¹⁴ WEITZMANN 1966B, S.75, 81 und Fig. 52, 66; STUBBLEBINE 1966, S.89, Fußnote 6 (... *exceptionally large icon ... measures 117.3 by 79.5 cm*) und Fig. 4.

¹¹⁵ Vgl. weiter oben; Abb. bei BELTING 1993, Abb. 24, S.90.

¹¹⁶ PACE 1987 leitet die Mosaiken von Monreale, die Ikone jedoch von der 1192 datierten zypriotischen Ikone aus Lagoudera ab, die sich heute im erzbischöflichen Museum von Nikosia befindet, s. BELTING 1993, Abb.141, S.264; vgl. WEITZMANN 1966B, a.a.O.; von Grottaferrata besteht ein direkter Bezug eher nach Monreale, als ins Heilige Land oder Zypern - die Ähnlichkeit mit der Sinai-Ikone erklärt sich durch das gemeinsame Vorbild der Hodegetria, die beide Tafeln indirekt rezipieren.

ableitet¹¹⁷. Als weiteres, sehr ähnliches Beispiel wäre schließlich noch ein Wandbild in der Kathedrale von Otranto zu nennen¹¹⁸.

Es hat also nahezu sicher eine Nachfolge der Marienbilder von Monreale gegeben, und die *Madonna della bruna* in Matera ist hierfür nicht das einzige Beispiel. Historische Verbindungen zwischen der Erzbischofsstadt Matera und Monreale lassen sich um 1270, als das Materaner Wandbild entstanden sein muß, ohne weiteres feststellen. So war um diese Zeit der Materaner Erzbischof Laurentius, zusammen mit dem Bischof von Bitetto, bei der Weihe der Marienkirche von Altamura zugegen¹¹⁹. Bitetto befand sich aber seit dem späten 12. Jahrhundert, ebenso wie die bedeutendste griechische Abtei des Erzbistums Matera/Acerenza, S. Elia e Anastasio in Carbone, im Besitz von Monreale¹²⁰. Der Vorgänger Laurentius', der 1253 - 1259 amtierende Anselmus, nahm in Monreale als einer von drei Erzbischöfen des Reichs an der Krönung Manfreds zum König von Sizilien teil¹²¹. Vorstellbar ist aber auch eine Orientierung an Bari. Wie aus einer Inschrift an der Chorschranke der Kathedrale von Bari hervorgeht, weihte am 6. Februar 1233 der Erzbischof von Palermo Berardus Costa, Familiar Friedrichs II. und ehemaliger Erzbischof von Bari, einen neuen Altar *AD HONOREM BEATE VIRGINIS IUXTA YCONAM IPSIUS [...]*¹²². Wenn es sich dabei, wie anzunehmen, um den Hauptaltar handelt, muß sich die erwähnte Ikone wohl ebenso, wie dies Krönig im Fall von Monreale annimmt, im Zentrum der Hauptapsis befunden haben¹²³.

Die inschriftliche Erwähnung einer Ikone, an einem solch prominenten Ort ist in Apulien, zumal in dieser Zeit, einzigartig. Denn erst danach beginnt die Zeit, aus der apulische Ikonen erhalten sind, wenn man von dem vereinzelt Beispiel in Foggia, das auch stilistisch ganz für sich steht, einmal absieht¹²⁴. Sämtliche Marienikonen Apuliens aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammen aber aus einem Küstenstreifen der Terra di Bari, der von Barletta, etwa 60 km nordwestlich bis Monopoli, 40 km südöstlich von Bari, und etwa 20 km landeinwärts reicht. Die 1233 in der Inschrift an den Chorschranken der Kathedrale von Bari genannte Ikone könnte Vorbild für die zahlreichen apulischen Marienikonen gewesen sein. Sie läßt sich, über die Person des Palermitaner Erzbischofs, durchaus mit Monreale in Verbindung bringen. Sie steht zeitlich genau in der Mitte zwischen der Tafel in Monreale und dem Wandbild in Matera. Durch ein gemeinsames Vorbild in Bari wären auch die Ähnlichkeiten zwischen der Marienikone in Andria und dem Materaner Wandbild zu erklären¹²⁵. Wir wissen allerdings nicht, wie die Marienikone in der Kathedrale von Bari aussah, und viele weitere Einzelheiten sind heute nicht mehr genau bekannt. Die geschilderten Zusammenhänge können die historische Realität vielleicht nur in grob vereinfachender Weise beschreiben. So mag der Maler der *Madonna della bruna* die Tafel in Bari kopiert haben, die dann ihrerseits eine genaue Kopie der Tafel in Monreale gewesen wäre. Ebenso gut kann aber das Materaner Bild direkt - und nur angeregt durch das frühere Beispiel in Bari - nach Monreale kopiert worden sein. Es mag in Matera ursprünglich nicht nur ein Wandbild, sondern auch eine Ikone gegeben haben, die, wie in späterer Zeit die Marienstatuen, auf einer Prozession

¹¹⁷ DI DARIO GUIDA 1992.

¹¹⁸ S. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 134, S.159.

¹¹⁹ KAMP 1975, S.779.

¹²⁰ Bitetto mußte wie Matera und Gravina Ländereien an die neugegründete Stadt Altamura abtreten; Bischof Johannes de Colopardo war 1267 für den Erzbischof von Monreale bei der Ordnung der Besitzangelegenheiten tätig, s. KAMP 1975, S.606 f.; Carbone gelangte 1181 *ex concessione* Bischof Roboans von Anglona in den Besitz von Moreale, ebd., S.780.

¹²¹ Ebd., S.778.

¹²² KAPPEL 1996A, S.159, mit Zusammenfassung der Literatur.

¹²³ Die Kathedrale von Bari ist eine Marienkirche, die von Canosa, dem älteren Sitz des Bischofs auch das Sabinus-Patrozinium übernommen hat; wenn ein Nebenaltar angesprochen wäre, so wäre doch die Frage, welchem Heiligen dann der Hauptaltar geweiht war und warum dieser nicht in einer Inschrift genannt ist.

¹²⁴ S. ICONE DI PUGLIA 1988.

¹²⁵ Vgl. PACE 1996.

am großen Festtag der Stadt mitgeführt wurde¹²⁶. Immerhin ist die *Festa della bruna* letztlich nach dem Marienbild in der Kathedrale benannt. Auch in Monreale ist im Zusammenhang mit der Marienikone von einem jährlichen Fest die Rede, und auch dort wurde die Tafel, wie Krönig vermutet seit dem 15. Jahrhundert, bei den Prozessionen durch eine Statue, die *Madonna del popolo* ersetzt¹²⁷. Auch in Bari hat es zweifellos einen Kult der S. Maria Annunziata, der Patronin der Kathedrale gegeben, der später jedoch durch den Kult um das Bild der *Madonna di Costantinopoli* aus dem 16. Jahrhundert überlagert wurde¹²⁸. In Grottaferrata gab es im Laufe eines Jahres nicht weniger als sechs Marienfeste mit Prozessionen¹²⁹.

Für die Zeitgenossen waren der Gehalt Bildes, der Marienkult mit seine Festen und Prozessionen, sicherlich wichtiger als die Stilistik. Auch die Feste, die in Monreale, dem bedeutendsten Kirchenbau des Königreichs Sizilien und zugleich einer der größten Kirchen der damaligen Zeit gefeiert wurden, dürften aber große Beachtung gefunden haben. Wie wir annehmen können, wurde die Tafel auf Prozessionen mitgeführt, war aber auch dem Hauptaltar der Kirche zugeordnet, was in dieser Zeit eine Neuheit darstellt. Das Materaner Bild orientiert sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal an der Tafel von Monreale. Das Faltenschema ist genau derjenige Teil eines Bildes, der als Gerüst der Darstellung in einer Zeichnung kopiert wird - neben den Grundlinien der Umrisse und der Gesichtszüge. Von diesem Gerüst muß ausgegangen werden, wenn man die Übertragung von Bildformeln auch über weitere Distanzen untersuchen will. Dagegen können andere Merkmale wie ikonographische Details oder auch die Proportionen, je nach Auftrag und zur Verfügung stehendem Raum, von Fall zu Fall variiert werden.

So sind der Kopf und der Nimbus der Madonna im Mosaik über dem Portal von Monreale im Verhältnis ungewöhnlich groß (Abb.5.25). Dies ist allerdings nur der 'objektive' Eindruck, der durch eine Aufnahme in einer Ebene mit dem Bild entsteht. In Wirklichkeit sieht der Betrachter das Bild, je nach Abstand in mehr oder weniger starker Untersicht. Die Größe des Kopfes und des Nimbus dient nur dazu, die so entstehenden Verkürzungen auszugleichen. Dies war aber in der Kathedrale von Matera jedenfalls nicht im selben Maß nötig. Entsprechend kommen die Marienbilder in S. Lucia alle Malve und S. Vito Vecchio in Gravina mit einem bedeutend schmälere Raum zurecht, als das Bild der *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera. Ebenso wie sich diese beiden Darstellungen am Bild der Patronin des Erzbistums in der Kathedrale von Matera orientieren, orientiert sich dieses aber an der seinerzeit vielleicht berühmtesten Tafel des Königreichs Sizilien. Durch die Trennung Siziliens vom Festland in der Sizilianischen Vesper wurden die Verbindungen zwischen Monreale und den Städten Apuliens bald nach der Vollendung der Materaner Kathedrale unterbrochen, so daß dieser Zusammenhang allmählich in Vergessenheit geriet. Die *Madonna della bruna* ist, wie der ansonsten schwer erklärliche Genitiv verdeutlicht, eine Kopie der Tafel der *S. Maria la bruna* von Monreale.

Malstile - Ableitung und Entwicklung

Der Beginn im späten 12. Jahrhundert

Die ältere Forschung, bis hin zu Michele D'Elia, unternahm den Versuch, die Wandmalerei Apuliens und der benachbarten Provinzen insgesamt aus einer mehr oder minder weit entfernten Region im Osten - Kappadokien, Syrien, Ägypten, Palästina, Zypern - abzuleiten. Eine solche Konstruktion war nötig aufgrund der Empfindung der Fremdheit, des Vorurteils, es mit einer *griechischen* oder *byzantinischen* Malerei zu tun zu haben. Bei der großen Zahl

¹²⁶ Vgl. PADULA/ MOTTA 1989.

¹²⁷ KRÖNIG 1965A.

¹²⁸ RINTELEN 1968.

¹²⁹ GIANNINI 1988.

von Denkmälern aus einem Zeitraum von vier Jahrhunderten - wenn man mit Carpignano anfängt - muß andererseits eine relativ eigenständige regionale Überlieferung angenommen werden. Die entgegengesetzte These lautet daher, die in Zeit der byzantinischen Herrschaft entstandene Malerei sei Jahrhunderte lang unverändert weiter tradiert worden. Dem steht wiederum die unübersehbare stilistische Vielfalt der apulischen Malerei entgegen, auf die Pace schon 1980 hingewiesen hat - innerhalb des begrenzten Spielraums der Malerei, die wir als *byzantinisch* zu sehen gewohnt sind¹³⁰. Auch Wharton konstatiert, im Vergleich zu anderen Regionen wie Kappadokien, Makedonien oder Zypern, eine ausgeprägte Vielfalt und Eigenständigkeit der süditalienischen Kunst: *South Italy, to a greater degree than any of the other provinces considered, was subjected to overlays of political, religious and social structures, each of which contributed to the strong, if idiosyncratic, artistic personality of the province. Even more fundamentally, it may be argued that South Italian artistic heterogeneity is indicative of the province's relative independence of the metropolitan center*¹³¹.

Auch im engeren Bereich der vorliegenden Untersuchung ist diese stilistische Vielfalt zu bemerken. Allerdings beschränkt sich der in Betracht stehende Zeitraum - und zwar aufgrund einer Datierung, die nicht auf einen stilistischen Vergleich mit äußeren Beispielen, sondern auf feststehenden Baudaten und anderen Beobachtungen anhand des untersuchten Materials selbst aufbaut - auf die etwas mehr als 150 Jahre zwischen dem Ende des 12. und der Mitte des 14. Jahrhunderts - und einiges spricht dafür, die wesentliche Entwicklung der apulischen Malerei insgesamt in diesem Zeitraum anzusetzen¹³². Ob überhaupt eine direkte Linie von den frühen Beispielen um Carpignano Salentino zur Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts führt, ist keineswegs erwiesen. Denn gerade die Heterogenität der vereinzelt Beispiele des 12. Jahrhunderts läßt sich kaum auf einen einfachen Nenner bringen. So erinnert der Christus der Deesis von S. Nicola in Mottola - als besser erhaltenes Vergleichsbeispiel zu dem Bild in S. Giovanni in Monterrone - in seinen Gesichtszügen weit eher an die entsprechende Figur von S. Angelo in Formis als an Beispiele im Salento: die großen, weit geöffneten Augen, die scharf geschnittene Nase, die nach unten gezogenen Mundwinkel, die dem Antlitz einen strengen, unnahbaren Ausdruck verleihen (Abb.5.12, 5.13)¹³³. Dagegen scheinen die Büstenform, die ausgebreiteten Hände, die griechischen Inschriften, die Kammformen der Chrysographien eher auf sizilianische Beispiele zurückzugehen¹³⁴.

Der Verweis auf Kampanien oder Sizilien mag dazu dienen, etwas über die mögliche Herkunft des Stils auszusagen. Er erklärt noch nicht die konkrete Ausformung des Christus in Mottola oder S. Giovanni in Monterrone, die sich von Vergleichsbeispielen wie S. Angelo in Formis oder Cefalù doch erheblich unterscheidet. Die herkömmliche regionale Unterteilung in eine kampanische, sizilianische, apulische, lateinische oder griechische *Schule* ist völlig ungeeignet, diesen Unterschied zu beschreiben. Es handelt sich vielmehr um einen Unterschied der Qualität, der sich nur im Horizont der Malerei der damaligen Zeit, ihrer Regeln und ihrer niveauvollsten Werke ermessen läßt. Wie Panofsky gezeigt hat, beschreibt die *byzantinische* Malerei auf ihrer höchsten Qualitätsstufe, von einem Proportionssystem ausgehend einen organischen Körper¹³⁵. So unterschiedliche Werke wie die expressive

¹³⁰ PACE 1980.

¹³¹ WHARTON 1988, S.160.

¹³² So etwa das Fehlen datierter Beispiele zwischen dem beginnenden 11. und dem späten 12. Jahrhundert, oder die große Zahl der Beispiele in Brindisi, die, auch wenn sie sich zum Teil in älteren Kirchen befinden, nicht weiter als ins 13. Jahrhundert zurückreichen, s. GUGLIELMI 1990.

¹³³ Zu S. Nicola, Mottola, noch unter den Voraussetzungen der älteren Forschung LAVERMICOCCA 1977B; korrigiert in Bezug auf die Datierungen PACE 1980, S.340 ff.; zu S. Angelo in Formis s. WETTSTEIN 1960; GUNHOUSE 1991; JACOBITTI 1992.

¹³⁴ Zum Typus des halbfigurigen Christus mit weit ausgebreiteten Händen, wie er in den Apsiden der Cappella Palatina, von Cefalù und Monreale vertreten ist, s. ALTHAUS 1997, S.24; während der Christus in S. Giovanni in Monterrone ganz diesem Typus entspricht, läßt sich die Darstellung in Mottola als eine dem zur Verfügung stehenden schmälere Raum angepaßte Variante auffassen; zu den Mosaiken Siziliens s. DEMUS 1949; KITZINGER 1992, 1994.

¹³⁵ PANOFSKY 1978.

Wandmalerei von S. Angelo in Formis und die wesentlich ruhigeren sizilianischen Mosaiken zeigen gleichermaßen diese von innen heraus entwickelte Körperlichkeit in regelhaften Proportionen und organischen Schwüngen. Demgegenüber wirkt der Christus in Mottola eher starr. Wenn die obere Hälfte des Schädels mit der Haarkalotte genauestens in ein Drei-Kreise-Schema einbeschrieben ist, so sind Nase und Kinn andererseits deutlich zu lang. Das Faltenmuster des Gewandes entsteht aus einer Unterteilung der Fläche in gleichmäßig große Kompartimente, aufgebaut auf einem Gerüst senkrechter, waagrechter und diagonaler Linien, die oftmals parallel geführt und nur an den Übergängen abgerundet sind. Nichts erinnert, wie in Cefalù, an die weiche Qualität des natürlich fallenden Stoffes.

Der Christus in der Hauptapsis von S. Nicola in Mottola rezipiert also - nicht unbedingt direkt, sondern vielleicht über Zwischenstufen - bestimmte Vorbilder, ohne diese in ihren Regeln und ihrer Organik vollkommen zu verstehen. Der Grund dafür ist nicht, daß es sich um einen zweitrangigen Künstler handelt: der Aufwand im Kolorit, die detaillierte Durcharbeitung des fein gegliederten linearen Systems sprechen von einem hohen Anspruch. Der Grund ist vielmehr, daß sich die Malerei der Region um 1200 noch in einer Phase der Erprobung, des Erlernens befindet. Die daraus resultierenden qualitativen Differenzen zu den niveauvollsten Werken der damaligen Zeit sind den meisten dieser frühen Beispiele in Matera und Gravina anzusehen (die ältesten Beispiele in Laterza und Ginosa sind später), wenn auch auf unterschiedliche Weise. Gerade die Unterschiede zwischen den verschiedenen Beispielen dieser Zeit (im Gegensatz zur eher homogenen Erscheinungsform der Bilder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts) verdeutlichen aber, daß es sich nicht um eine seit längerer Zeit bestehende regionale Maltradition handelt, sondern daß mehrere Maler, möglicherweise unterschiedlicher Herkunft, dabei waren, sich anhand verschiedener Vorbilder und mit differierenden Resultaten ihre Kunst zu erarbeiten. Dies läßt sich anhand der erhaltenen Beispiele in Matera und Gravina recht gut belegen.

Ganz im Gegensatz zu der feinen linearen Ornamentik des Christus in Mottola stehen beispielsweise die Engel der älteren Schicht der Apsis von SS. Pietro e Paolo, die in etwas kantiger Weise aus wenigen, breiten Strichen aufgebaut sind, dabei aber vielleicht die Organik des Körpers besser treffen. Sie sind insofern eher mit den Figurenpaaren der nach der Chronologie Paces wenig späteren Phase C von S. Nicola in Mottola zu vergleichen¹³⁶. Die lineare Einfachheit entspricht manchen Beispielen der kampanischen Malerei des 12. Jahrhunderts wie Calvi oder Maiori, wenngleich die Figuren in Mottola organischer (man ist versucht zu sagen *byzantinischer*) wirken¹³⁷. Eines dieser Figurenpaare zeigt den Apostel Petrus, links neben dem heiligen Papst Leo (Abb.5.14)¹³⁸. Der Kopf des Apostels ist deutlich größer als der des Papstes, und anstelle der üblichen Lockenreihe auf der Stirn ist das gesamte Haupthaar in ein Lockenornament aufgelöst. Dies entspricht genauestens der Darstellung des Petrus in der *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina, so daß wohl an ein gemeinsames Vorbild zu denken ist. Denn im Stil besteht zwischen den beiden Bildern ein deutlicher Unterschied. Die Ornamentik der Gewandfalten ist in Gravina nicht, wie in Mottola, aus breiten, dunklen Linien gezeichnet, sie entsteht vielmehr aus einer Modellierung der Fläche mit Hilfe aufgesetzter Glanzlichter.

Dies verbindet den Petrus der *Chiesa rupestre della Deesis* mit der rechts neben ihm dargestellten Figur, die allerdings, auffälliger noch als in Mottola, gänzlich anders proportioniert ist. Der Heilige trägt über der Tunika einen Mantel, der nicht durch Faltenmuster, sondern, wie die Gewänder der meisten anderen Heiligen der Felsenkirche, durch einen fein differenzierten Flächendekor, bestehend zumeist aus kreisförmig angeordneten Punkten, gekennzeichnet ist. Zum Repertoire des Malers gehörten offenbar beide Arten der Gewanddarstellung. Die unterschiedlichen Proportionen erklären sich durch

¹³⁶ PACE 1980, S.342.

¹³⁷ Vgl. BELTING 1968, Taf. LII ff.

¹³⁸ Abb. s. PUGLIA BISANZIO 1980; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 67, 68, S.83 f.

verschiedene Modelle, die er so getreu wie möglich wiederzugeben versucht, auch wenn sich etwa an der Darstellung der Hände Unsicherheiten bemerkbar machen. Offen bleibt, ob der Vincentius in SS. Pietro e Paolo das Modell für den heiligen Diakon an der rechten Seitenwand abgab, oder ob die Ikonographie die auffällige Ähnlichkeit bedingt. Eine andere Art von Ähnlichkeit, weder ikonographisch noch durch den Stil der Gewandfalten bedingt, besteht zwischen der zweiten Figur an der linken Wand der Felsenkirche, dem Heiligen Hieronymus in S. Giovanni in Monterrone und dem Erzengel Michael in S. Lucia alle Malve - letzterer erreicht als einziges Bild dieser frühen Zeit eine sehr hohe Qualitätsstufe und eignet sich daher am besten für eine nähere Untersuchung. Kennzeichnend ist eine überlängte Figur mit ausgesprochen kleinem Kopf und feingliedrigen Gesichtszügen, einem kleinen Mund, einer dünnen Nase, kleinen, fast mißtrauisch erscheinenden Augen¹³⁹. Dies fällt umso mehr auf, als in der süditalienischen Malerei, von Carpignano Salentino und S. Angelo in Formis bis zu den zahlreichen Beispielen des Untersuchungsgebiets, eher sehr große Augen und kraftvolle Gesichtszüge die Regel sind. Die Herkunft der anderen Proportionierung mit den der kleinen Köpfen und Augen läßt sich genau bestimmen. Ältestes Beispiel ist ein um 1122 entstandenes Mosaik auf der Südepore der Hagia Sophia, das die Madonna zwischen Kaiser Johannes II. Komnenos und seiner Gemahlin Eirene zeigt¹⁴⁰. Bekannt ist auch das Bild des Titelheiligen der Pantaleimonkirche in Nerezi von 1164, als weiteres Beispiel ebenfalls hoher Qualität wäre ein Bild der *Madonna lactans* aus SS. Crisanto e Dario in Filetto, heute im Nationalmuseum von L'Aquila zu nennen¹⁴¹. Besonders auffällig ist jedoch die Ähnlichkeit zum Bild des Erzengels im Narthex von S. Angelo in Formis (Abb.5.11)¹⁴². Da beide Kirchen dem Benediktinerorden angehören, erscheint ein direkter Bezug möglich - vielleicht auch vermittelt über die Benediktinerabtei von Montescaglioso, die dem Erzengel Michael geweiht ist, von deren mittelalterlicher Ausstattung jedoch nichts erhalten ist.

Im Bereich der Untersuchung enthalten nur die vier angesprochenen Kirchen - S. Giovanni in Monterrone, S. Lucia alle Malve, SS. Pietro e Paolo und die *Chiesa rupestre della Deesis* - Wandbilder, die noch mit einiger Wahrscheinlichkeit ins 12. Jahrhundert zu datieren sind. Die verschiedenen Stile dieser frühen Beispiele lassen auf eine temporäre Anwesenheit von mindestens vier Malern schließen - denn diese Maler waren mit Sicherheit nicht ortsansässig. Selbst wenn ein Teil ihrer Werke verloren ist: auf Dauer fanden drei Maler allein in Matera zweifellos keine ausreichende Beschäftigung. Außerdem mußten sie, zu einer Zeit, als noch verhältnismäßig wenige Kirchen mit Wandbildern ausgestattet waren, reisen, um Vorbilder zu Gesicht zu bekommen. Dies bestätigt auch die Ähnlichkeit des Petrus in Gravina mit dem im 75 km entfernten Mottola. Der Maler des Erzengels in S. Lucia muß seine Fähigkeiten, die dem höchsten Niveau der Zeit entsprechen, anderswo erworben haben - ob dies im Osten oder im Westen, im Bereich der kampanischen Benediktinerkonvente geschah, läßt sich kaum feststellen. Malerei im Stil des Erzengels diente jedenfalls einer sich neu heranbildenden Malerschaft als Beispiel - neben anderen Vorbildern, die diese Maler in mehr oder minder großer Entfernung gesehen haben mögen.

Die klassische Phase des 13. Jahrhunderts

Gegenüber den heterogenen Anfängen der Malerei im späteren 12. Jahrhundert kann man bei der Malerei des 13. Jahrhunderts von einer Art Klassik oder Klassizismus sprechen. Dieses Phänomen ist aus dem Bereich der Toskana unter dem Begriff der *maniera greca* bekannt. Das nationale Vor-Urteil verstellt jedoch eher den Blick auf die eigentlichen

¹³⁹ Während üblicherweise die Länge des Körpers neun Gesichtslängen beträgt, ist hier das Verhältnis 1:11.

¹⁴⁰ PROPYLÄEN BYZANZ 1990, Abb.17; BELTING 1993, Abb.130.

¹⁴¹ BELTING 1993, Abb.148; PITTURA 1994, Abb.339; LEHMANN-BROCKHAUS 1983.

¹⁴² S. ANTHONY 1951, Abb. 125.

Zusammenhänge. Mit *Klassizismus* soll hier der Bezug auf die vorbildhafte, normbildende Kunst der sogenannten makedonischen Renaissance angesprochen werden, die letztlich aus dem antiken Proportionskanon entwickelte Regelmäßigkeit und Ausgewogenheit der byzantinischen Hofkunst in ihrer klassischen Phase nach dem Bilderstreit. Allerdings handelt es sich weder, wie im Klassizismus des 18. Jahrhunderts, um einen Rückblick auf längst vergangene Epochen, noch um diese *klassische* Hofkunst selbst, sondern eher um eine Art *Hofkunst jenseits des Hofes*, wie Kemper dies für die Materaner Baukunst und Bauplastik formuliert hat, insofern nämlich, als die normannische Hofkunst Siziliens, die ihrerseits die Kunst Konstantinopels zu überbieten versucht, auf untergeordneter, städtischer oder erzbischöflicher Ebene rezipiert wird¹⁴³.

Daß ein Bezug zu den Mosaiken Siziliens tatsächlich besteht, ist bereits an zwei verschiedenen Beispielen klargeworden: Die *Madonna della bruna* rezipiert die Marientafel von Monreale. Derselbe Bezug erscheint besonders evident im Fall der Ikone von S. Maria a Piazza in Aversa und mag auch indirekt, über die nicht erhaltene Marientafel der Kathedrale von Bari, für weitere Marienikonen Apuliens eine Rolle spielen. Von der *Madonna della bruna* geht eine lokale Nachfolge aus, die besonders deutlich an der *Madonna lactans* in S. Lucia alle Malve und der Madonna in S. Maria della Palomba, aber auch an anderen Beispielen wie den Marienbildern von Madonna delle tre porte und Madonna delle croci erkennbar wird. Das zweite Beispiel ist der halbfigurige Christus mit den weit ausgebreiteten Armen über dem Seitenaltar in S. Giovanni in Monterrone, der im ikonographischen Typus den Mosaiken der Apsiskalotten von Cefalù, der Cappella Palatina und Monreale entspricht. Auch in diesem Fall handelt es sich nicht um ein Einzelbeispiel. Während das Bild in S. Giovanni in Monterrone stilistisch noch einer frühen Phase der Rezeption angehört, ist der Bezug deutlicher im Apsisbild der Felsenkirche S. Gregorio in Mottola¹⁴⁴. Hier läßt sich wiederum von einem Klassizismus im oben erwähnten Sinne sprechen. Stilistisch ist die Figur aber engstens mit dem heute nicht mehr erhaltenen Apsisbild von S. Croce in Ginosa verwandt. Auf lokaler Ebene findet sich der Typus des segnenden Christus mit ausgebreiteten Armen noch im 14. Jahrhundert, in Kirchen wie S. Gennaro al Bradano und S. Maria della Valle. Die meisten, in Kirchen des Materaner Gebiets dargestellten Heiligen finden sich - in stilistisch durchaus vergleichbarer Form - in den Mosaiken der einen oder anderen sizilianischen Kirche wieder¹⁴⁵. Durch das Vorbild der Mosaiken Siziliens läßt sich schon die vermehrte Ausstattung apulischer Kirchen mit Wandbildern seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erklären. Ohne diesen Bezug ist aber wohl auch die hohe Qualität der Malerei des 13. Jahrhunderts nicht erklärbar. Dennoch läßt sich die Vielfalt der apulischen Malerei dieser Zeit nicht allein auf sizilianische Vorbilder zurückführen - daneben gab es die Malerei der Benediktinerkonvente Kampaniens, aber auch frühere Beispiele im Salento und in Bari, die Malern des 12. und 13. Jahrhunderts als Vorbilder gedient haben können. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurden in staufischer Zeit griechische Maler zunächst in griechischen Konventen, und dann auch in lateinischen Kirchen tätig¹⁴⁶. Dies gilt allerdings mehr für Gebiete mit einem hohen Anteil italo-griechischer Bevölkerung wie den Süden Apuliens oder den Südwesten der Basilicata und weniger für vorwiegend lateinische Gebiete wie die Materaner Region. Eine immer wieder angesprochene, und doch schwer zu klärende Frage bleibt weiterhin die Ableitung der apulischen Malerei von der des Heiligen Landes. Eine ikonische, mit apulischen Beispielen vergleichbare Wandmalerei hat sich im Heiligen Land nur an den Säulen der Geburtskirche von Bethlehem erhalten¹⁴⁷. Die Bilder stammen

¹⁴³ KEMPER 1996.

¹⁴⁴ S. PACE 1980, S.342 f.; ALTHAUS 1997, Kat.-Nr. 58.

¹⁴⁵ Vgl. die Angaben bei KAFTAL 1965.

¹⁴⁶ Vgl. das Empfehlungsschreiben des Metropoliten von Korfu für einen Maler, adressiert an den Abt von S. Nicola di Casole, LASCARIS 1951; möglicherweise waren die, den Inschriften nach zu urteilen, griechischen Maler von Anglona vorher in griechischen Kirchen Kalabriens tätig, s. S. MARIA DI ANGLONA 1996.

¹⁴⁷ S. KÜHNEL 1988.

ungefähr aus dem zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts. Viele, doch nicht alle dargestellten Heiligen sind auch in der apulischen Wandmalerei anzutreffen. Allerdings verläuft der ikonographische Bezug nicht nur in einer Richtung: wie die Heilige Margarita von Antiochia häufig in Apulien dargestellt ist, so findet sich in Bethlehem ein Bild des Patrons von Tarent, Cataldus. Eine unmittelbare Rezeption der Malerei der Geburtskirche in Apulien, wo erst im darauffolgenden Jahrhundert in großem Umfang Wandbilder entstehen, läßt sich kaum nachweisen. Andererseits lassen gerade die unzweifelhaften historischen Bezüge auch Verbindungen zwischen der Wandmalerei Apuliens und des Heiligen Landes vermuten. Wenn auch die lückenhafte schriftliche Überlieferung keine sicheren Aussagen erlaubt, so scheint sich doch eine Reihe von Wandbildern des Materaner Gebiets in Kirchen des einen oder anderen Ordens aus dem Heiligen Land zu befinden: wahrscheinlich war S. Spirito in Matera eine Johanniterkirche, S. Vito Vecchio in Gravina eine Kirche der Lazariten, S. Maria della Valle befand sich im Besitz der Büsserinnen von Akkon¹⁴⁸. Stilistische Bezüge zwischen den Wandbildern dieser Kirchen bleiben jedoch so allgemein, daß sich kaum auf die Herkunft des Stils schließen läßt¹⁴⁹.

Sehr viel deutlicher wird die historische Position der Malerei, wenn man sich nicht auf die schwer zu bestimmende Ableitung, sondern auf ihre eigenständigen Qualitäten konzentriert. Denn sobald die Zahl der Beispiele im regionalen Umfeld eine gewisse Dichte erreicht, sei es, daß Maler von anderswoher vorübergehend hier tätig wurden, sei es, daß lokale Maler begannen, sich an näheren und ferneren Beispielen zu schulen, war eine Bezugnahme auf weit entfernte Vorbilder nicht mehr notwendig: es setzt eine eigenständige regionale Überlieferung ein. Sobald die anfänglichen Schwierigkeiten der Rezeption überwunden sind, erreicht diese Malerei ein durchweg hohes Niveau. Ihre Klassizität läßt sich nicht durch Bezugnahme auf fremde Vorbilder, sondern nur durch ihre Regelmäßigkeit erklären, die eine Unterscheidung nach verschiedenen Malern oder Malstilen nicht zuläßt. Ähnlichkeiten zwischen dem Gregor in S. Lucia alle Malve, dem nicht erhaltenen Antonius in Madonna degli Angeli und dem Fragment aus S. Maria della Valle sind ebenso unbestreitbar, wie Unterschiede zwischen der Gruppe um Benedikt und Scholastica, den Aposteln Petrus und Jakobus in S. Giovanni in Monterrone und den Wandbildern in S. Nicola dei Greci. Dies beweist nur, daß in Matera im 13. Jahrhundert mehrere Maler in verschiedenen Kirchen tätig waren. Aus den Übereinstimmungen Differenzen läßt sich aber noch nicht das Oeuvre einzelner, namentlich ohnehin nicht bekannter Maler rekonstruieren¹⁵⁰. Deutlichere Unterschiede sind dagegen im 14. Jahrhundert feststellbar, als die klassische Qualität der Malerei nachläßt.

Die Regionalisierung im 14. Jahrhundert

Während die Wandmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Norden Italiens eine völlig neue Qualität annimmt, entfernt sie sich auch in Apulien allmählich von den klassischen Vorgaben der *maniera greca* - allerdings eher im Sinne einer Provinzialisierung:

¹⁴⁸ Ebenso wie SS. Trinità/ S. Lucia in Brindisi, das bedeutendste Beispiel für die Wandmalerei dieser Stadt im 13. Jahrhundert; s. PACE 1980, S.371 ff.; GUGLIELMI 1990, S.42 ff.; KAPPEL 1996A, S.236 ff.

¹⁴⁹ So ähnelt die Heilige in S. Spirito mehreren entsprechenden Beispielen in Brindisi, etwa in der Unterkirche von S. Lucia, s. GUGLIELMI 1990, Nr. 3, S.48; Nr.7, S.56; Nr.8, S.58; eine ähnliche Barbara auf einer Sinaitkone vergleicht WEITZMANN 1966B, S.70 f. und Fig. 46, 47, mit einem Wandbild in Moutoullas auf Zypern und schreibt sie einem süditalienischen Meister zu, obwohl andere Bilder der zyprischen Kirche sich im Stil von apulischen Beispielen sehr deutlich unterscheiden, s. STYLIANOU 1985; die Ähnlichkeit ist eher ikonographisch, und durch die einfache, elementare Form der frontal stehenden, weiblichen Heiligen bedingt, und es gibt eine große Zahl ähnlicher Bilder, wie Barbara in S. Nicola dei Greci; Sophia in Madonna degli Angeli; Domenica in S. Domenica in Laterza und in Ginosa.

¹⁵⁰ Vgl. Michael Viktor Schwarz, Rezension zu: Miklós Boskovits: The Origins of Florentine Painting 1100 - 1270 [...], Vol. I, Florenz 1993, in: *Kunstchronik* Juli 1995, S.275-286: *Die Geschichte der Dugentoforschung von Longhi bis Boskovits kann als ein zunehmendes Umsichgreifen von Zuschreibungen charakterisiert werden* (S.284), und daher: *Der vorliegende Band ist gründlich mißlungen* (ebd.); zu einem *Meister der Madonna della bruna* s. GRELLE 1981.

die Regularität der hohen Kunst des 13. Jahrhunderts gerät allmählich in Vergessenheit, während hier und da, vor allem im Bereich der Bekleidung, neue, zeitgenössische Varianten das Repertoire ergänzen. Das Niveau läßt nicht schlagartig nach, wie die Figur des Nikolaus in S. Maria della Valle verdeutlicht, die um 1300 entstand und als paradigmatisch für eine größere Gruppe von Bildern in Matera, Laterza und Ginosa angesehen werden kann, deren Namensinschriften in kleine Medaillons gefaßt sind. Die Proportionierung des Bildes ist durchaus stimmig, und man kann sogar von einer weichen, plastischen Modellierung sprechen. Allerdings wird diese Plastizität, wie bei allen Beispielen dieser Gruppe, durch die blasse Farbigkeit und den völligen Verzicht auf ein Faltenornament wieder aufgehoben. Nur wenige, hochstehende Beispiele dieser Zeit bezeichnen in herkömmlicher Weise den Körper durch die Falten des Gewandes: die Engel des Jüngsten Gerichts in der Kathedrale sowie, in etwas zurückgenommener, schematischer Weise, die Marienbilder der Masseria Jesce und in S. Maria della Palomba. In der Regel ist das Gewand eine durch Punkt- und Rautenmuster ornamentierte Fläche.

Wie schon der Vergleich des Nikolaus in S. Maria della Valle mit der sehr ähnlichen, aber schlichteren Darstellung in Madonna degli Angeli zeigt, sind die Bilder mit den Inschriftmedaillons nicht das Werk eines einzigen Meisters. Die Heilige Barbara in Ginosa unterscheidet sich durch ihre kraftvolle Farbigkeit von den zumeist blassen Bildern der Gruppe. Man könnte von einer populären Tendenz sprechen, die sie mit einer Reihe weiterer Bilder gemein hat. Die Proportionierung erfolgt nach Gefühl: die Augenlinie liegt deutlich über der Mitte des Kopfes; das Gewand folgt in völlig ebener Flächigkeit den Konturen des Körpers. Dafür gewinnt die Figur durch die Farbigkeit, den Blick, das malerische Detail des um den Kopf geschlungenen Tuches an Ausdruckskraft. Sehr ähnlich ist eine Heilige Lucia in der Felsenkirche S. Angelo delle grotte bei Altamura (Abb.5.19)¹⁵¹. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht aber auch zu dem Fragment der Anna und der Maria in S. Maria della Valle und dem zweiten Marienbild aus Madonna delle tre porte. Das Maphorion, das bei früheren Marienbildern die Haare der Madonna verbirgt, ist hier nur lose über den Kopf gelegt, so daß das Haar in langen, parallelen Strähnen unter dem Tuch herabfällt¹⁵². Ein intensiver Blickkontakt verbindet in beiden Fällen Mutter und Kind.

Eine andere Richtung verkörpern die Wandbilder der Masseria Jesce, deren Namensinschriften zum Teil ebenfalls in Medaillons gefaßt sind. Es handelt sich um eine sehr hochstehende, stimmig proportionierte, aber verhältnismäßig späte Malerei, die, wie der Vergleich der thronenden Madonna mit der entsprechenden Darstellung im Kreuzgang von S. Francesco in Tricarico zeigt (Abb.5.16, 5.17), wohl schon aus dem dritten oder vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts stammt¹⁵³. Diese späte Datierung ist auch, bei genauer Betrachtung, an der weichen Modellierung der Figuren und, vor allem im Fall der thronenden Madonna, an der Gewandung zu erkennen. Im Gegensatz zu der klassischen Gewanddarstellung, die allein auf dem Ornament der Falten aufgebaut ist, ist hier das Gewand zusammengesetzt, etwa im Fall des Christusknaben aus einer roten und einer blauen Hälfte mit jeweils angesetzten Ärmeln; ähnlich ist das rote Maphorion der Mutter innen blau und läßt am Hals den Saum eines blauen Untergewandes erkennen. Man könnte von einem weichen Stil oder einer gotischen Tendenz sprechen. Auf denselben Maler geht wohl der Mönch in S. Giovanni in Monterrone zurück, mit dem unter den Bildern dieser Felsenkirche allenfalls der Titelheilige im Eingangskorridor vergleichbar ist.

Keineswegs erreichen alle Bilder dieser Zeit dasselbe hohe Niveau. Einige schlichtere Beispiele kopieren lokale Vorbilder wie beispielsweise den Nikolaus in S. Maria della Valle. So erinnert die *Madonna della Melagrana* in Madonna degli Angeli an die entsprechende Darstellung der Masseria Jesce, zugleich aber auch an das Marienbild in der Krypta der

¹⁵¹ S. BERLOCO 1989/90.

¹⁵² Vergleichbar mit der Szene der Tötung der Erstgeborenen in Grottaferrata, s. PACE 1987.

¹⁵³ Vgl. Abschnitt zur Datierung.

Kathedrale von Bari (Abb.5.7). Wie hier besteht auch in anderen Fällen eine deutliche Ähnlichkeit zu weiter entfernten Beispielen. Die heilige Margarita in S. Antonio del fuoco läßt sich mit dem Apsisbild von S. Margherita in Melfi, aber auch mit der Katharina in S. Maria del Casale bei Brindisi vergleichen (Abb.5.33, 5.34). Die gekrönte Heilige Marina in S. Eustachio alla Gravina erinnert in ihrer Gewandung mit den spitz herabhängenden Ärmeln an die kleinformatischen Heiligen Lucia und Katharina in S. Margherita in Melfi¹⁵⁴. Solche Ähnlichkeiten erklären sich nicht durch die Hand eines einzelnen Malers, dessen Wanderungen von Melfi bis Brindisi sich im Detail nachzeichnen ließen. Sie veranschaulichen eher das Spektrum formaler Differenzierung der Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wenn sich auch nicht das Oeuvre einzelner Maler oder der Bereich ihrer Tätigkeit rekonstruieren läßt, so lassen die Übereinstimmungen zwischen verschiedenen Bildern von Melfi bis Brindisi doch doch auf eine Mobilität der Maler im gesamten Bereich Apuliens und der Basilicata schließen.

¹⁵⁴ S. VIVARELLI 1973.

7. Ikonographie

Vorbemerkung: Konnotationen des Heiligenbildes

Bei den Wandbildern der vorliegenden Untersuchung handelt es sich fast ausnahmslos um frontale, ikononartige Darstellungen einzelner Heiliger. Auch gelegentliche neutestamentarische Szenen sind, wie in der Ostkirche, als Ikonen oder Festbilder zu verstehen, mit Ausnahme des Jüngsten Gerichts, das nicht einem Festtag zugeordnet werden kann. Einige weitere, kleinformatige Szenen aus der Vita eines Heiligen sind immer der zentralen, ikononartigen Darstellung des Heiligen selbst zugeordnet. Lediglich der wesentlich frühere Genesis-Zyklus der *Cripta del Peccato Originale* folgt nicht der Auffassung des Wandbildes als Kultbild. Im einfachen Sinne erschöpft sich die Ikonographie eines Heiligenbildes in der Identifikation des dargestellten Heiligen, erkennbar an der Bekleidung seines Standes, gelegentlichen Attributen, den Variationen der Haar- und Barttracht und einer Namensinschrift, ohne die das Thema oftmals nicht mit Sicherheit feststellbar ist. Eine Untersuchung der Ikonographie der Wandmalerei in diesem Sinne wäre eine Banalität. Andererseits sah der zeitgenössische Betrachter ausschließlich die ikonographische Dimension des Bildes - von einigen wenigen, hochgestellten und weitgereisten Auftraggebern vielleicht abgesehen, die eine stilistische Qualität beurteilen konnten, und im Gegensatz zum heutigen *Kunst*betrachter, der sich fast nur mit formal-stilistischen Gesichtspunkten beschäftigt. Wer sich im Mittelalter dem Bild näherte, sah darin nicht ein mehr oder weniger gelungenes Beispiel der klassischen oder dynamischen Phase der komnenischen Kunst. Er sah und verehrte den im Bild (εικον) umschriebenen (γραφειν) Gehalt. Dieser Gehalt ist der jeweilige Heilige, der Prototyp des Bildes, der aber mehr ist als ein Name und bestimmte Attribute. Wenn das Bild nur eine Brücke ist, die der Vorstellungskraft verhilft, diesem Heiligen näher zu kommen, dann ist der Gehalt des Bildes das, was es in der Vorstellungskraft erwecken kann, und zweifellos gäbe es keine Bilderverehrung, wenn das Bild nur einfach Bild wäre und nicht mehr *bedeuten* würde. Nach der Theorie der Rezeptionsästhetik aktualisiert sich die Bedeutung eines Werkes erst im Vorgang der Betrachtung (des Lesens, der Rezeption) - und nur von einem rezeptionsästhetischen Ansatz aus läßt sich zwischen der Bedeutung des Bildes für den modernen, kunsthistorisch interessierten Betrachter und der Bedeutung für ein zeitgenössisches Publikum differenzieren¹⁵⁵. Während sich über die Absichten der nicht einmal namentlich bekannten Maler keine sinnvollen Aussagen machen lassen, kann man versuchen, die Bedeutung der Bilder für den zeitgenössischen Betrachter zu rekonstruieren.

Eine über die Identifikation des Themas hinausreichende Analyse der Bedeutungsschichten eines Bildes gilt nach dem von Panofsky entwickelten Ansatz als Gebiet der Ikonologie. Allerdings bleiben aufgrund der idealistischen Grundannahmen Panofskys einige methodologische Fragen unklar: was etwa als *eigentliche Bedeutung oder Gehalt* des Bildes zu verstehen wäre, das nur als *Symptom von etwas anderem* betrachtet wird, nämlich der 'symbolischen' Werte, der zugrundeliegenden Prinzipien, der Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder politischen Überzeugung¹⁵⁶. Es geht ja nicht darum, aus dem Bild eines Heiligen die Grundeinstellung einer Epoche zu rekonstruieren

¹⁵⁵ S. Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.

¹⁵⁶ Zit. nach: Erwin Panofsky: „Ikonographie und Ikonologie“, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1), Köln 1979, S.207-225, hier S.211 ff. (Erstfassung in: Erwin Panofsky: *Studies in Iconology*, New York 1939; deutsch erstmals in: Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S.36-50); fraglich erscheint auch, ob Panofsky die im folgenden angesprochenen Konnotationen des Jahrestages und des Kultortes eines Heiligen zum Gegenstand der Ikonologie erhoben, oder sie im Bereich des *konventionellen Sujets* der Ikonographie belassen hätte.

(was immer das wäre), sondern darum, zu erkennen, was mit einem bestimmten Bild in einer bestimmten Situation gesagt wird. Hier kann eine Anleihe bei den detailliert ausgearbeiteten Theorien der Semantik weiterhelfen, die zwischen der Denotation, der wörtlichen Bedeutung, und den Konnotationen, Nebenbedeutungen unterscheiden, welche von der Wortbedeutung nicht zu trennen sind und je nach Kontext vor- oder zurücktreten¹⁵⁷. Der Heilige ist *Figur*, nicht nur im Sinne einer figürlichen Darstellung, sondern auch im rhetorischen Sinne einer übertragenen Bedeutung¹⁵⁸. Der volle Bedeutungsgehalt des Bildes ergibt sich erst aus den Konnotationen, die sich mit dieser Figur verbinden¹⁵⁹. Jeder Heilige besetzt einen bestimmten Bereich der Identifikationen, der Ängste und Nöte der mittelalterlichen Gesellschaft. Ähnlich wie die *Wortfelder* verschiedener Begriffe grenzen sich die Bedeutungen, die sich mit den verschiedenen Heiligen verbinden, gegeneinander ab, so daß die Bedeutung einer Figur oft erst durch den Vergleich mit anderen deutlich hervortritt. Bevor auf die Konnotationen der einzelnen Bildthemen eingegangen wird, soll im folgenden zunächst allgemein auf einige der verschiedenen Dimensionen der Bedeutung hingewiesen werden, die sich mit dem Bild eines jeden Heiligen verbinden.

Jeder Heilige, und jede neutestamentarische Szene, ist zunächst einem, in einzelnen Fällen auch mehreren Festtagen zugeordnet. Dieser Bezug war insofern stets gegenwärtig, als die Tage des Jahres selbst zumeist nicht nach den Kalenderdaten, sondern nach den Heiligen oder Festen benannt wurden. Einige der auf den Wandbildern des Untersuchungsgebiets dargestellten Heiligen werden in Matera bis heute, oder jedenfalls noch in diesem Jahrhundert, mit einem Fest geehrt¹⁶⁰. Das Fest ist die Ausnahmesituation, vom Alltag abgehoben durch außergewöhnliche Sinneseindrücke aller Art, die wiederum zu Konnotationen der Figur des jeweiligen Heiligen werden: Messen, Gesänge, Prozessionen, bestimmte Speisen, lokale Bräuche¹⁶¹. Festtage rhythmisierten das Jahresgeschehen, wie dies noch heute an Weihnachten und Ostern der Fall ist: wichtige Heilige wie der Erzengel Michael, oder in Matera der Stadtpatron Eustachius, hatten zwei Feste, jeweils im Mai und September, vor Beginn der landwirtschaftlichen Arbeiten und nach der Ernte¹⁶²; zu bestimmte Festtagsterminen wurden vor der entsprechenden Kirche jährlich große Märkte abgehalten, wie in der Woche vor dem Assumptionsfest bei S. Maria della Valle oder vor der Johanniterkirche S. Giorgio in Gravina am Jahrestag des Titelheiligen - Mariä Himmelfahrt war darüber hinaus in Matera ein Tag des Neubeginns, an dem man eine neue Arbeit aufnahm

¹⁵⁷ Begriffe wie *Semantik*, *Semiotik*, *Semiologie*, *Konnotation* etc. werden im Bereich der sprach- und literaturwissenschaftlichen Semantik nicht einheitlich verwendet; ich beziehe mich auf Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Paris 1975, 3. und 4. Étude, S.87 ff. („La métaphore et le sémantique du discours“, „La métaphore et le sémantique du mot“), v.a. das Kapitel zur Theorie des Literaturwissenschaftlers Monroe Beardsley, S.116 ff.; vgl. *ICONOGRAPHIE ET HISTOIRE DES MENTALITÉS* 1979, 1ère partie: Sémiologie et techniques du traitement de l'image, S.31-80, zum Begriff der Konnotation S.71 ff.; auf eine literaturwissenschaftliche Arbeit, nämlich E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven (Conn.) 1976, bezieht sich auch Ernst H. Gombrich: „Ziele und Grenzen der Ikonologie“, in: Kaemmerling (Hrsg.), a.a.O., S.377-433 (ursprünglich 1972).

¹⁵⁸ Vgl. Erich Auerbach: „Figura“, in: *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944, S.11-71 (auch in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, S.55-92); *figura* ist nach Auerbach der übertragene Sinn der *historia*, von anderen Formen der *Darstellung eines Dinges durch ein anderes*, der Allegorie und den symbolischen oder mythischen Formen unterschieden darin, daß sowohl das bedeutende, als auch das bedeutete Ereignis der geschichtlichen Sphäre angehören; allerdings ist der Bild- und Heiligenkult nicht frei von magischem und allegorischem Denken; als *Figur* im Sinne der Rhetorik betrachtet auch Georges Didi-Hubermann: *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Mailand 1991 (Originaltitel: *Dissemblance et figuration*, Paris 1990), die Werke des Fra Angelico.

¹⁵⁹ Man kann davon ausgehen, daß mit solchen Konnotationen bewußt, und in größerem Umfang, als uns dies heute geläufig ist, gearbeitet wurde; das heute stumme Bild bzw. der dargestellte Heilige war ja Gegenstand einer ausgearbeiteten Ansprache in Form von Predigten, Hymnen und Gebeten, die gelegentlich auch auf aktuelles Tagesgeschehen reagieren konnte; die Analyse der Bedeutung mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Theorien entspricht insofern der ursprünglichen Einbindung des Bildes in einen rhetorischen Kontext.

¹⁶⁰ GIAMPIETRO 1993, vgl. historischer Abschnitt.

¹⁶¹ Vgl. Enzo Spera: „Il senso e l'immagine della festa: il quotidiano e l'eccezionale“, in: Augusto Viggiano: *I sentieri del sacro. Aspetti della cultura popolare in Basilicata*, Turin 1991, S.15-29.

¹⁶² Vgl. zu den Michaelsfesten TRIPPUTI 1984.

und Schulden oder Rechnungen beglich. Der Festtag eines Heiligen war sicherlich der erste Anlaß, Wandbilder in Kirchen anzubringen und zu verehren.

Mit der jährlichen Aktualisierung am Gedenktag wird der oftmals weit zurückliegenden Vita des Heiligen gedacht, die in der Legende schriftlich festgehalten ist. Wenn auch die Legende, wie oft gesagt wird, einen historischen Kern enthält und keine freie Erfindung darstellt, ja sogar als charakteristische Formulierung des mittelalterlichen Geschichtsbewußtseins gelten kann, so ist sie doch in erster Linie literarische Form, die den historischen Stoff in bestimmter Weise umformt und daher nur unter Berücksichtigung der Konventionen der Gattung verstanden werden kann¹⁶³. So wird in vielen Fällen an die Christenverfolgungen unter Diokletian oder Decius erinnert, jedoch nicht, um die Geschichte des heidnischen Römischen Reichs zu bewahren, sondern um die moralische Vorbildlichkeit des Heiligen, die *Überwindung* des Todes in der Nachfolge Christi herauszustellen. An dieses zumeist konstituierende Motiv schließen sich die unglaublichsten Berichte von überstandenen Folterungen und vergeblichen Tötungsversuchen an, zu denen wiederum in scheinbar willkürlicher, akzidenteller Form die verschiedensten Bereiche der mittelalterlichen, den Heiligen verehrenden Gesellschaft in Beziehung treten. Insbesondere die Folterinstrumente, aber auch Charakteristika der Lebensumstände werden zum Bezugspunkt der verschiedenen Patronate, etwa bei Namensgleichheit, bestimmten Leiden oder Gefahren oder für bestimmte Berufsgruppen. Jede derartige Konnotation kann ebenfalls Ausgangspunkt der Bilddarstellung und -verehrung sein.

Diese Verknüpfung scheinbar unzusammenhängender Dinge geschieht unter der Voraussetzung, daß die Welt durch und durch sinnerfüllt ist, weshalb legendäre Ereignisse ebenso auf die Gegenwart verweisen, wie alttestamentarische Begebenheiten typologisch das Neue Testament vorwegnehmen¹⁶⁴. Nur aufgrund dieser Beziehung kann derjenige, der den Heiligen im Bild verehrt, diesen auch tatsächlich erreichen und seine Fürsprache bei Christus erwirken. Der Beistand des Heiligen war aber für die verschiedensten Bereiche erforderlich: für geschäftliche Unternehmungen, Reisen, für einen guten Ausgang der Ernte, bei juristischen oder kriegerischen Auseinandersetzungen, Krankheiten, vor allem aber nach dem Tode. Mochte es für bestimmte Zwecke genügen, Lieder zu singen oder eine Kerze vor dem Bild des Heiligen aufzustellen, so war in schwerwiegenderen Fällen ein größeres Opfer erforderlich, eine Stiftung, die je nach Stand und Vermögen des Betroffenen größer oder kleiner ausfallen konnte. Eine solche Stiftung an eine ganze Reihe von Kirchen, verbunden mit der Auflage, Messen für das Andenken des Verstorbenen zu singen, enthält das älteste überlieferte Materaner Testament des Conestablers Angelo de' Berardis von 1318, in dem auch Wandbilder in S. Maria della Valle in Auftrag gegeben werden¹⁶⁵.

Anhand der Vielfalt möglicher Bezüge läßt sich im Einzelfall der Anlaß für die Darstellung eines bestimmten Heiligen natürlich nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Eine sorgfältige Untersuchung, die ikonographische Details ebenso einbezieht wie den Kontext, Lage und Patrozinium, Form und Funktion der jeweiligen Kirche und den genauen Ort der Anbringung des Bildes im Kirchenraum, läßt jedoch in vielen Fällen bestimmte Konnotationen hervortreten, so daß das Bild an seiner jeweiligen Position einen *Sinn* erhält. Neben den Festtagen und dem Patrozinium, das wiederum mit der Funktion der Kirchen verbunden ist, ist auch der Bezug zu einer Heilstopographie zu nennen, die im lokalen Bereich die großräumige Konstellation wiederholt. Die Materaner Michaelsgrotten sind Repliken des Heiligtums auf dem Gargano. Ebenso replizieren Heilig-Grab-Kapellen überall im christlichen Europa das Modell im Heiligen Land - wenn nicht in seiner Form, so doch in seiner Funktion. In ähnlicher Weise rezipieren Wandbilder des Heiligen Nikolaus ein Vorbild in Bari, oder verrät das Wandbild fast jedes Heiligen einen geographischen Bezug zu dessen

¹⁶³ Grundlegend DELEHAYE 1927.

¹⁶⁴ Auerbach, a.a.O.

¹⁶⁵ NELLI 1751, Kap. 23; VOLPE 1818, S.50 ff.

Kultzentrum. Das Kultzentrum garantiert aber, in oftmals komplexer Weise, den Bezug zur Lebenszeit des Heiligen. Kultverlagerungen, Inventionen, Translationen und Verkauf der Reliquien, sowie Wunder am Grab bilden die in bestimmter Weise historisch motivierte, posthume Geschichte des Heiligen.

Ein konstituierendes Motiv für die Entstehung einer Legende, den Bau einer Kirche oder die Stiftung eines Wandbildes kann bereits der Name eines Heiligen sein. Die Nennung des Namens spielt eine wesentliche Rolle im liturgischen Gedenken an verstorbene Personen, und in ähnlicher Weise evoziert erst die Namensinschrift auf dem Wandbild oder die Anrufung des Namens in einem Hymnus einen Heiligen¹⁶⁶. Bilder erfüllen zuweilen im doppelten Sinne die Funktion der *Memoria*, wenn sie sowohl an den Heiligen, als auch an einen Stifter erinnern. In manchen Fällen identifiziert sich der Stifter mit dem Heiligen, da er den selben Namen trägt¹⁶⁷. Zugleich tragen aber viele Heilige schon *a principio* einen sprechenden Namen. Hier soll nicht, wie häufig in der *legenda aurea*, eine Vielzahl möglicher Etymologien der einzelnen Namen ausgebreitet werden, doch ist unübersehbar, daß manche Namen zugleich Vokabeln der ganz gewöhnlichen, griechischen oder lateinischen Sprache sind oder aus mehreren solchen zusammengesetzt sind. Solche Anspielungen wurden nicht nur unmittelbar verstanden, sie wurden auch in aulischer Sprechweise intoniert und verraten über die Figur manches Heiligen mehr als die mageren Referenzen der überlieferten *historia*¹⁶⁸.

Als letzter Bereich der Konnotationen, die sich, neben der zeitlichen und räumlichen Dimension, mit jedem Wandbild verbinden, ist schließlich der Bezug auf die soziale Ordnung zu nennen. Der *ordo*-Gedanke spielt in mittelalterlicher Zeit, und noch bis ins Barock, eine herausragende Rolle. Der gesamte Kosmos ist hierarchisch gegliedert, wobei die himmlische Hierarchie die irdische reflektiert (oder, im mittelalterlichen Denken, umgekehrt). Wenn jeder Mensch seinen Platz in der Ständeordnung einnimmt, dann läßt sich auch der Heilige nicht außerhalb dieser Ordnung darstellen. Vor allem die Bekleidung macht den Heiligen, als vielleicht wichtigstes ikonographisches Unterscheidungsmerkmal in einer Zeit, als noch wenig mit Attributen gearbeitet wird, zu einem Vertreter seines Standes - Bischof, Diakon, Mönch, Ritter oder Bürger, Edeldame oder Nonne. Die Gesamtheit der Heiligen in der Wandmalerei ist insofern auch ein Abbild der historischen Gesellschaft, zumindest in ihren höheren Ständen oder in ihren Motivationen, denn die Verehrung richtet sich nur an herausragende, idealisierte Figuren. Auch diese Gesellschaft unterliegt aber längerfristig einem historischen Wandel, der sich auch an der Entstehung, Ausbreitung und Verlagerung der Kulte ablesen läßt.

Der folgende Überblick über die ikonographischen Themen orientiert sich daher im groben, wenn auch nicht durchgängig, an der Rangordnung der Heiligen, wie sie auch die Anordnung der Wandbilder im mittelbyzantinischen Kirchenbau bestimmt. Im einzelnen bleibt die Reihenfolge aber so unsystematisch wie die Disposition in den Felsenkirchen des Untersuchungsgebiets, wo einzelne Heilige *ad hoc*, und nicht als Teil eines systematisch ausgearbeiteten Gefüges ausgewählt wurden. Im historischen Kontext, der hier vorrangig interessiert, kommt einem Heiligen wie Nikolaus, erkennbar schon an der großen Zahl der erhaltenen Darstellungen, eine ungleich größere Bedeutung zu als dem einen oder anderen ranghöheren Apostel. Verschiedene Themen verweisen auf unterschiedliche historische Abschnitte, einzelne Figuren grenzen sich gegen andere, in der Rangordnung nicht unbedingt benachbarte Heilige ab, so daß die speziellen Konnotationen erst aufgrund dieser Differenzen hervortreten. Die Darstellung beruht im wesentlichen auf den den Angaben der im

¹⁶⁶ S. dazu MEMORIA 1984; vgl. auch HIMMEL HÖLLE FEGEFUEER 1994.

¹⁶⁷ Hier kann im Bereich der Materaner Wandmalerei nur ein Beispiel genannt werden: eine Maria war Stifterin eines nicht erhaltenen Marienbildes in der Felsenkirche S. Sofia in Matera, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 138.

¹⁶⁸ Vgl. DUBLER 1953, S.20, zur Inschrift auf dem Baseler Antependium, das Christus zwischen drei Erzengeln und Benedikt zeigt.

bibliographischen Anhang angeführten Nachschlagewerke. Soweit darüber hinaus weitere Literatur verwendet wurde, ist diese am Ende jedes Abschnitts zusammenfassend aufgelistet.

König aller Könige und Herr aller Herren¹⁶⁹: der thronende Christus und die Deesis

Der thronende Christus ist, wie Althaus gezeigt hat, in der einen oder anderen ikonographischen Variante Thema der Hauptapsis oder der Altarwand der meisten apulischen Felsenkirchen¹⁷⁰. Dies gilt auch für die Mehrzahl der Kirchen in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina - soweit eine entsprechende Ausmalung im Apsisbereich erhalten ist, was gerade in einigen der bedeutendsten Kirchen Materas nicht der Fall ist; weitere Themen sind, vor allem in Matera, die thronende Madonna, die Kreuzigung oder Titelheilige einzelner Kirchen wie Nikolaus in S. Nicola dei Greci oder Georg in S. Giorgio, Laterza. In der Mehrzahl der Beispiele erscheint eine Deesis-Gruppe, auf fünf Figuren erweitert in S. Maria della Valle, während in S. Croce, Ginosa der Apostel Bartholomäus die übliche Figur Johannes des Täufers ersetzt. Christus allein thront in der Apsis der *Cripta del Cristo Docente*, in S. Nicola all'Annunziata, S. Gennaro al Bradano und S. Maria degli Angeli in Gravina. Eine Christus-Büste befindet sich - als vielleicht ältestes Bild der Kirche - über einem Altar im linken Nebenraum von S. Giovanni in Monterrone. In der Apsis von S. Vito Vecchio, Gravina ist der thronende Christus in einer Mandorla zu sehen, ähnlich dem Schema der *Maiestas Domini*, doch treten hier an die Stelle der apokalyptischen Wesen vier Engel; wie Althaus zeigt, überwiegt in diesem Fall die Konnotation der Auferstehung¹⁷¹.

Ikonographische Bezeichnungen wie *Pantokrator* oder *Maiestas Domini* verdeutlichen, was auch das Motiv des Thrones anzeigt: es handelt sich um das Bild eines Herrschers, und zwar des höchsten aller Herrscher - *König aller Könige* wird Christus in der Johannes-Apokalypse genannt¹⁷². Die Analogie zum Titel altpersischer Herrscher ist nicht ganz zufällig: die Bezeichnung findet sich schon im alten Testament, bezogen auf den Perserkönig Artaxerxes¹⁷³. Nachdem die Perser die großen, altorientalischen Reiche von Indien über Mesopotamien bis Ägypten unter ihrer Herrschaft vereinigt hatten, entwickelte Alexander der Große, der durch seine Eroberungen auf einen Schlag diese unermessliche Weite kennenlernte, den Gedanken der Weltherrschaft. Als Weltherrscher betrachteten sich die römischen Cäsaren, und aus der kaiserlichen Ikonographie hat sich bereits seit dem 4. Jahrhundert das Bild des thronenden Christus entwickelt, was sich besonders gut an der Entwicklung der Elfenbein-Diptychen im 6. Jahrhundert ablesen läßt¹⁷⁴. Unter der Bezeichnung *REX REGNANTIUM* erscheint das Bildnis Christi um 700, unter Justinian II., erstmals auf der Vorderseite von Münzen, der Kaiser bezeichnet sich selbst auf der Rückseite als *SERVUS CHRISTI*. Er antwortet damit auf Münzen des Kalifen Abd al Malik, der sich dort als Nachfolger des Boten Gottes (also Mohammeds), auf einem Siegel auch als Diener Allahs bezeichnet¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Offb. 19,16; 1. Tim. 6,15.

¹⁷⁰ ALTHAUS 1997.

¹⁷¹ Ebd., S.29 ff.; vgl. auch weiter unten, zur Szene der drei Frauen am Grabe; nicht mehr genau identifizierbar ist die ähnliche Darstellung in der *Cripta Tota*.

¹⁷² *Christos* bedeutet *der Gesalbte*, vgl. Joh. 1,41.

¹⁷³ Esra 7,12.

¹⁷⁴ GRABAR 1936, S.196 ff.; Wolfgang Fritz Volbach: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952 - wenn man etwa die Diptychontafel in Ravenna, Volbach Nr. 125, mit Konsulardiptychen und dem kaiserlichen, sog. Barberini-Diptychon im Louvre, Volbach Nr. 48 vergleicht; vgl. BELTING 1993, S.125 ff.

¹⁷⁵ GRABAR 1957, S.62 ff.; BELTING 1993, S.153 ff.; die Inschrift wird erneut auf Münzen Basilius' I. (867-886) verwendet, im Zusammenhang mit einem Bild des thronenden Christus, ebd., S.185 und Abb.96; zum postikonoklastischen Mosaik im Thronsaal des Kaisers, von dem dieses Münzbild abgeleitet ist, schreibt Belting, ebd., S.186: *Nur der thronende Christus konnte diese Beziehung zum Herrscher sinnfällig machen.*

Im Bild des thronenden Christus ist die ältere Form des Kaiserbildnisses im hegelschen Sinne aufgehoben. In nach-ikonoklastischer Zeit wurde die Verbindung zwischen jenseitigem und diesseitigem Herrscher unmittelbar ins Bild gesetzt: so etwa um 900 im Narthex der Hagia Sophia von Konstantinopel, wo Kaiser Leon VI. dem thronenden Christus in Proskynese zu Füßen fällt, auf der Südempore, wo der um 1050 regierende Konstantin IX. Monomachos und seine Gemahlin Zoë beidseits des Thrones Christi als Assistenzfiguren bereitstehen, oder in Elfenbein- oder Buchmalerei-Darstellungen, wo Christus selbst dem Kaiser die Krone aufs Haupt setzt¹⁷⁶. Diese Bildformel übertrugen die normannischen Könige Roger II. und Wilhelm II. in den Mosaiken der *Martorana* und in Monreale ins monumentale Format - in einer Stilistik, die deutlich an die Darstellung Konstantins IX. in der Hagia Sophia erinnert: wenn sie schon keine Möglichkeit hatten, den Kaisertitel zu usurpieren, versuchten sie, sich durch eine *aemulatio* der Repräsentationsformen mit den oströmischen Herrschern auf eine Stufe zu stellen.

Der Segensgestus bezeichnet die Gnade, die den Menschen durch die Inkarnation zuteil wird, das Buch in der linken Hand die geoffenbarte Wahrheit. In dem Johannes 8,12 entnommenen Text, der, mehr oder weniger gekürzt, üblicherweise in dem aufgeschlagenen Buch zu lesen ist, bezeichnet sich Christus als Licht der Welt, das, wie der anschließende Wortlaut verdeutlicht, metaphorisch als Licht des Lebens zu verstehen ist. Die Herleitung dieser Lichtmetaphorik aus dem Sonnenkult ist der Grund, warum der christliche Kirchenbau in der Regel nach Osten ausgerichtet ist und Christus in der Apsis erscheint, im Osten also, wo morgens die Sonne aufgeht. Im ostkirchlichen Zentralbau steht an dieser Stelle allerdings die Madonna Theotokos, die Gottesgebärerin, da der Sonnenaufgang mit der Geburt Christi gleichgesetzt wird. Christus erscheint dagegen als Pantokrator (Welt- oder Allherrscher) in der Kuppel, die dem Himmelsgewölbe entspricht - dies ist zugleich die einzige Form, in der Gott selbst anschaulich gemacht werden kann, nach dem Wort Christi: *Wer mich sieht, der sieht den Vater!* (Joh. 14,9)¹⁷⁷.

In den normannischen Kirchenbauten Siziliens - Cefalù, der Cappella Palatina und Monreale - ist die Büste Christi, die in der Ostkirche in der Kuppel erscheint, in die Apsiskalotte übertragen. Ganz ähnlich wie im Kuppelmosaik von Daphni liegt die rechte Hand Christi in Cefalù in einer Schlaufe des Mantels¹⁷⁸. Dem zur Verfügung stehenden, breiteren Platz entsprechend sind die Arme weit ausgebreitet. Noch deutlicher ist dies in Monreale, und von Monreale läßt sich die Darstellung in der Hauptapsis der Felsenkirche S. Gregorio in Mottola, und, vom ikonographischen Typus her, auch die Büste in S. Giovanni in Monterrone in Matera ableiten¹⁷⁹. Wenn der Typus mit den ausgebreiteten Armen, wie Althaus feststellt, auf die sizilianischen Mosaiken zurückgeführt werden kann, so läßt sich eine Beziehung oder Nachwirkung auch in der *Chiesa rupestre della Deesis* und *S. Vito Vecchio* in Gravina, sowie in S. Gennaro al Bradano und S. Maria della Valle feststellen.

Aus dem oströmischen Hofzeremoniell leitet sich das Schema der Deesis her: *δησις* bedeutet so etwas wie Fürbitte oder Bittgesuch, eine Petition, die an den Kaiser, oder im übertragenen Sinn an Christus gerichtet war¹⁸⁰. Der Herrscher konnte nicht direkt angesprochen werden, das Gesuch mußte über Mittelspersonen, Fürsprecher eingereicht werden. Im Bildschema der Deesis sind diese Mittelspersonen in der Regel Maria und Johannes der Täufer, diejenigen, die Christus am nächsten standen. Sie nähern sich dem Herrscher mit gesenkten Köpfen und im Gebets- oder Bittgestus vorgestreckten Händen. Gelegentlich ersetzt ein Apostel Johannes den Täufer, wie Bartholomäus in S. Croce, Ginosa,

¹⁷⁶ S. GRABAR 1936, S.112 ff.

¹⁷⁷ Vgl. AMMANN 1957.

¹⁷⁸ Analyse des mittelbyzantinischen Kirchenraums anhand von Daphni s. BELTING 1993, S.200 ff., Kuppelmosaik Abb.100; zu den Mosaiken Siziliens allg. DEMUS 1949.

¹⁷⁹ ALTHAUS 1997, S.24 f.; zum Vergleich S. Gregorio/ Monreale s. PACE 1980, S.342.

¹⁸⁰ WALTER 1968, S.317 f.; vgl. WALTER 1970, 1980; VELMANS 1980/81; CUTLER 1987B; ALTHAUS 1997, S.41 ff.

wo aufgrund der Inschrift *Ego sum α et ω ...* eine eschatologische Konnotation überwiegt¹⁸¹. Obwohl das Bild des thronenden Christus mit der Vision des Weltrichters assoziiert ist und die Deesis-Gruppe auch innerhalb der Darstellung des Jüngsten Gerichts auftaucht, ist die Deesis-Formel nicht einfach eine Kurzform des Gerichtsbildes¹⁸². Eher illustriert sie in allgemeiner Form das Prinzip der Interzession, das dem Bildkult und der Heiligenverehrung zugrundeliegt: alle Heiligen, die im Kirchenraum bildlich dargestellt sind, sind Mittelpersonen zu Christus, an die eine Bitte gerichtet sein kann¹⁸³.

Das Brustbild des Pantokrators und das Bild des thronenden Christus, *Herr über die Könige auf Erden*¹⁸⁴, hat aufgrund seiner Genese, aber auch durch die bedeutendsten Bildbeispiele in Konstantinopel oder oftmals kaiserlichen Stiftungen wie den Klosterkirchen von Daphni, Hosios Lukas oder Nea Moni auf Chios eine starke Konnotation zum Kaisertum - oder in Süditalien zum normannischen Königtum Siziliens. In einem von Beamten dominierten Reich war eine Ordnung, war Friede ohne einen höchsten Herrscher nicht vorstellbar. Möglicherweise hat das Aufkommen neuer Christusbilder seit dem 13. Jahrhundert im Westen auch etwas mit dem Niedergang des Kaisertums nach dem Fall von Konstantinopel 1204 und dem Tod Friedrichs II. 1250 zu tun. Die Kreuzigungsgruppen in den Apsiden von S. Nicola dei Greci und S. Eustachio alla Gravina ähneln als Dreiergruppen der Deesis, doch steht nicht die Fürbitte, sondern das Leiden im Vordergrund. Auch im Marienbild ist Christus angesprochen, allerdings nur indirekt, vermittelt, an zweiter Stelle.

Lit.: GRABAR 1936, 1957; AMMANN 1957; WALTER 1968, 1970, 1980; VELMANS 1980/81; CUTLER 1987B; BOGYAY 1988; BELTING 1993; ALTHAUS 1997.

Universale Fürsprecherin, *typus ecclesiae*: Maria

Im Zentrum der Apsis oder Altarwand steht die thronende Madonna in den Felsenkirchen SS. Pietro e Paolo, wahrscheinlich S. Spirito, in Madonna delle croci, der Masseria Jesce und, soweit die Position in den später errichteten Kirchen eine solche Aussage zuläßt, auch in S. Maria della Palomba und S. Domenica in Laterza. In SS. Pietro e Paolo und Madonna delle croci begleiten zwei Engel als Assistenzfiguren die Madonna, nach einem alten Schema, das auf Elfenbeindiptychen und Ikonen bereits im 6. Jahrhundert anzutreffen ist¹⁸⁵. Die Bedeutung des Marienthemas geht jedoch nicht in erster Linie aus der Ausstattung der Apsiden hervor. Fast alle Kirchen des Untersuchungsgebiets - mit Ausnahme einiger kleiner Kapellen, in denen nur einzelne Wandbilder erhalten sind - enthalten ein Marienbild, manchmal auch zwei, in einer Vielzahl ikonographischer Varianten. Nur in einem Fall, nämlich in der drei-figurigen Szene in SS. Pietro e Paolo, fehlt sowohl ein Thron als auch das Kind, so daß die wahrscheinliche Identifikation als Maria nicht mit letzter Sicherheit beweisbar ist. Die größte Bedeutung hatte aber das Bild der Madonna in der Kathedrale, der Patronin der Stadt und der Diözese, die bis heute jedes Jahr mit einem spektakulären Fest geehrt wird.

¹⁸¹ Offb. 1,8.

¹⁸² *Und ich sah einen großen, weißen Thron und den der darauf saß ...*, so beginnt die Vision des Weltgerichts in der Offb. 20,11; eine Deesis-Gruppe steht beispielsweise oben, im Zentrum des Gerichtsbildes von S. Maria del Casale bei Brindisi; an sich ist aber die Deesis-Formel älter als das Gerichtsbild, s. WALTER 1968, S.335 f.

¹⁸³ Besonders deutlich ist dies im Fall von Epistylkonen (Ikonostasebalken), wo einer zentralen Dreiergruppe aus Christus, Maria und Johannes beidseitig weitere Heilige zugeordnet sind, die dadurch als Interzessionsfiguren gekennzeichnet sind, auch wenn sie fast wie unabhängige Ikonen wirken, s. WEITZMANN 1976, 1982C; BELTING 1993, S.33, 201 ff., 266 ff.; vgl. CUTLER 1987.

¹⁸⁴ Offb. 1,5.

¹⁸⁵ Volbach, Elfenbeinarbeiten ,a.a.O.

Der Marienkult ist keineswegs von Anfang an Bestand des christlichen Dogmas. Er füllt eine Lücke, die durch die Einführung der monotheistischen, männlich definierten Religion entstanden war, und tritt damit an die Stelle verschiedener älterer Kulte von Mutter-Gottheiten, deren Funktionen in ihm aufgehen. Erst 431, im Anschluß an die dogmatischen Entscheidungen über die Natur Christi, wurde Maria auf dem Konzil von Ephesus offiziell als *theotokos*, Gottesgebärierin bezeichnet, vor allem auf Betreiben des Patriarchen Kyrill von Alexandria¹⁸⁶. In Ägypten, wo seit jeher männliche und weibliche Herrscher-Gottheiten zusammen dargestellt und verehrt worden waren, löste der Marienkult den Isiskult ab. Die Ikonographie des Marienbildes scheint sich in erster Linie von antiken Darstellungen der Isis mit dem Horusknaben herzuleiten¹⁸⁷. Zugleich bildet die thronende Muttergottes aber auch ein Pendant zum thronenden Christus, wie gerade die Gegenüberstellung auf Elfenbein-Diptychen verdeutlicht¹⁸⁸. Aus diesem Gegenüber erklärt sich in erster Linie die Bedeutung, die sich mit dem Marienthema verknüpft.

Auch im Marienbild ist eigentlich Christus angesprochen - wenn dieser 'nur' als sekundäre Figur, als Kind auf dem Schoß der Mutter erscheint, so ist Maria doch 'nur' als Mutter Christi von Bedeutung. Das Marienbild kann daher Bedeutungen annehmen, die sich eigentlich auf Christus beziehen, vom Christusbild jedoch aus dem einen oder anderen Grund nicht erfaßt werden. Christus ist im Marienbild indirekt angesprochen, und damit verbindet sich - wie im Bildschema der Deesis - wiederum der Gedanke der Interzession. Die Gebärde der rechten Hand des berühmtesten aller Marienbilder, der Hodegetria, entspricht genau den Darstellungen der fürbittenden Maria, innerhalb einer Deesis-Gruppe oder als Einzelbild. Als diejenige Figur, die an erster Stelle zu Christus, dem inkarnierten Gott vermittelt, ist Maria auch *typus ecclesiae*, und im Verhältnis zwischen Kaiser-, Christus- und Marienbild zeigt sich in einer jeweiligen Situation auch das Verhältnis von Kirche und Staat. Denn die Kirche gewinnt notwendigerweise ab dem Moment, wo auf eine unmittelbare Verehrung des Kaisers und der Kaiserbilder zugunsten des transzendenten Herrschers Christus verzichtet wird, an Bedeutung - und zur selben Zeit auch das Marienbild, das sich mehr als das Christusbild mit dem Bildkult verbindet.

Die Darstellung des Gottessohnes blieb wegen des Bilderverbotes im Dekalog umstritten - zur Rechtfertigung erfand man die Legende des ungemalten Bildes, des Mandyliions König Abgars von Edessa, dem im Westen das Schweiß Tuch der Veronica - ein Anagramm von *vera icon* (also wahres Abbild) - entsprach¹⁸⁹. Dagegen gab es von Menschenhand gemalte Marienbilder - wenn auch nur ein Maler aus den höchsten Rängen der Heiligen für eine solche Aufgabe in Frage kam, in diesem Fall der Apostel Lukas¹⁹⁰. Wegen der leiblichen Himmelfahrt konnte es auch weder von Christus, noch von Maria körperliche Reliquien geben. Das Maphorion, das Kopf- und Schultertuch Mariens, das bei ihrer Himmelfahrt zurückgeblieben war und in der Marienkirche des Blachernenviertels verwahrt wurde, betrachtete man als *Palladion*, das 626 die Belagerung Konstantinopels durch Awaren und Slawen abwehrte. Zu dieser Zeit befand sich Kaiser Heraklios auf Kriegszug gegen die Perser und hatte dorthin ein ungemaltes Christusbild mitgenommen. Als Stellvertreter des Kaisers ließ Patriarch Sergios das *furchterregende* Bild der Gottesmutter an die Stadttore malen und hielt den Feinden von der Mauer herab Marienikonen entgegen¹⁹¹. Der Sieg trug weiter zur Bedeutung des Bildkults bei, und wie eine zweite Athene entwickelte sich Maria zur Patronin des Neuen Rom¹⁹². In einer Zeit, *in der die Einheit des römischen Staatsvolkes in der Religionseinheit gesucht wird*, erscheint Maria *als wirklicher Souverän, in dessen Namen*

¹⁸⁶ Vgl. BELTING 1993, S.44 ff.

¹⁸⁷ MÜLLER 1963.

¹⁸⁸ Volbach, a.a.O.

¹⁸⁹ BELTING 1993, S.233 ff.; zur Veronica s. auch WOLF 1990, S.81ff.

¹⁹⁰ BELTING 1993, S.70 ff.

¹⁹¹ Vgl. die Texte ebd., S.552 ff.

¹⁹² Vgl. auch hinsichtlich der vorangegangenen Entwicklung CAMERON 1978.

sogar der Kaiser handelte, wie Belting schreibt, und 100 Jahre später war der Anspruch auf eine autonome Selbstdarstellung des römischen Kaisertums einer der Gründe für den Ikonoklasmus¹⁹³.

Als 843 unter Kaiserin Theodora der Bildkult wiedereingeführt wurde, wurden dementsprechend zuerst die Marienbilder wiederhergestellt - in der Hagia Sophia ebenso wie in der Koimesiskirche von Nicäa, wo ein Konzil schon 787 die Wiedereinführung des Bildkultes beschlossen hatte¹⁹⁴. Wenn der Ikonoklasmus vom Kaisertum ausgegangen war, dann bedeutete die Restitution der Bilderverehrung einen Triumph der Kirche. Seit der Weihe eines vergrößerten Neubaus der Hodegon-Kirche (zwischen 858 und 865) führt der Patriarch das Bild der Hodegetria auf seinem Siegel¹⁹⁵. Im 10. und 11. Jahrhundert erhält Maria den neuen Titel Μητηρ Θεου¹⁹⁶. Die Sigeln *MHT ΘΥ* erscheinen übergroß auf dem Mosaik im Vestibül der Hagia Sophia, wo die Kaiser Justinian und Konstantin als Stifter der *Großen Kirche* und der Stadt Konstantinopel an die Muttergottes dargestellt sind. Ebenso wird Maria in den Kirchen des Materaner Gebiets und überall in Europa bezeichnet, in griechischer Sprache oder in der lateinischen Form *MAT DNI*.

In dem Maß, wie der Kaiser im Namen Christi handelt, identifiziert sich vor allem im Westen Maria mit der Bedeutung *Kirche*. Schon Ambrosius und Augustinus deuten Maria als *typus ecclesiae*¹⁹⁷. Wenn sich Kaiser Justinian II. als *Servus Christi* bezeichnet, so antwortet darauf Papst Johannes VII. (705-707) mit dem Titel *Sanctae Dei Genetricis Servus* (vgl. Abb.5.30)¹⁹⁸. In seiner Amtszeit entstehen wenigstens zwei der frühen Bilder vom Typus der *Maria Regina*, der gekrönten Muttergottes: das heute in S. Marco in Florenz befindliche Mosaik aus Alt-St. Peter und die Ikone von S. Maria in Trastevere¹⁹⁹. Daß der Papst sich unmittelbar der im kaiserlichen Ornat thronenden Madonna unterwirft, stellt zugleich eine Abwendung von der weltlichen Hoheit der östlichen Kaiser dar²⁰⁰. Ambrosius Autpertus († 784), Abt von S. Vincenzo al Volturno, deutet in seinem Apokalypsenkommentar das apokalyptische Weib als Kirche und als Maria, die Typus der Kirche ist²⁰¹. Sein noch im 11. Jahrhundert in Montecassino gelesener *Sermo in Assumptione* enthält eine, offenbar von griechischen Vorbildern angeregte Litanei der Fürbitte und eine Passage, die die Königlichkeit Mariens bildlich ausschmückt: *Tu in cubicolo regis beatitudinum gemnis ac margaritas ornata assistis; tibi thronus regius ab angelis collocatur in aula aeterni regis [...]*²⁰². Diese Äußerungen bilden die Textgrundlage, oder wenigstens eine literarische Entsprechung, zur Darstellung der gekrönten Maria in S. Vincenzo al Volturno und in der *Cripta del Peccato Originale*²⁰³.

In Matera bleibt es - von der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve und nachträglich applizierten Kronen abgesehen - bei dieser einen Darstellung der *Maria Regina*: der Typus wurde nur dann verwendet, wenn es darum ging, die Souveränität der römischen Kirche gegenüber dem östlichen oder westlichen Kaisertum hervorzuheben, wie erneut seit dem

¹⁹³ BELTING 1993, S.48 f.

¹⁹⁴ Ebd., S.185 ff.; GRABAR 1957.

¹⁹⁵ GRABAR 1957, S.189; vgl. dagegen KALAVREZOU 1990, S.171; es gibt allerdings auch kaiserliche Siegel mit der Hodegetria und solche des Patriarchen mit dem Christusbild.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. GRAEF 1964, S.83 ff., 93 ff.

¹⁹⁸ BELTING 1993, S.144.

¹⁹⁹ BERTELLI 1961; auf die komplexe Problematik von S. Maria Antiqua, wo sich an der Palimpsestwand die vielleicht älteste Darstellung der Maria Regina, ein späteres Beispiel von ca. 750, aber auch vier Darstellungen Johannes' VII. als Stifter befinden, kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden, vgl. BELTING 1987; NORDHAGEN 1987; WOLF 1990, S.120 ff.; zum Typus der Maria Regina, Darstellungen der Ecclesia und weiteren Beispielen s. NILGEN 1981.

²⁰⁰ Folgerichtig wurde anschließend das Kaiserbild nicht mehr in Rom empfangen, WOLF 1990, S.121.

²⁰¹ GRAEF 1964, S.156.

²⁰² BARRÉ 1963, S.44; etwas weiter oben heißt es, in einer bemerkenswerten Synonymie der Fürbitte: *Succurre ergo miseris, iuva pusillanimes, refove debiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro monachorum choro, exora pro devoto femineo sexu ...*; vgl. VERDIER 1980, S.104, GRAEF 1964, S.152 ff.

²⁰³ In diesem Sinne schon PACE 1980.

Investiturstreit²⁰⁴. Die Materaner Beispiele folgen im wesentlichen den verschiedenen, nicht nur im Osten verbreiteten Typen der berühmten Vorbilder aus Konstantinopel. Der historisch älteste Bildtypus zeigt die Madonna hieratisch thronend, in frontal-symmetrischer Position. Aufgrund des älteren Titels, und weil Maria das Kind auf dem Schoß hält, wird dieser Typus auch als *Theotokos*, die Gottesgebärerin bezeichnet²⁰⁵. Der Gedanke an die Geburt Christi, der als Licht der Welt mit der im Osten aufgehenden Sonne gleichgesetzt wird, macht das Bild zum bevorzugten Thema der Apsiden - in Matera zuerst in der älteren Schicht von SS. Pietro e Paolo, und dann auch in Madonna delle croci. Zugleich sind sowohl Maria, als auch das Kind, in einer majestätischen, ehrfurchtgebietenden Thronhaltung dargestellt. Vor allem aus Venedig ist auch der Titel *Nikopoia* - die Siegbringende - überliefert, da die Venezianer das Urbild dieses Typus 1203 in Konstantinopel erbeuten konnten - die siegbringende Wirkung wurde dem Bild allerdings, seit den Ereignissen von 626, auch schon in Konstantinopel zugeschrieben²⁰⁶.

In SS. Pietro e Paolo wurde das Bild der Theotokos zu einem späteren Zeitpunkt durch ein neues Bild vom Typus der *Hodegetria* ersetzt. Dies mag bereits eine Reaktion auf das Marienbild in der Kathedrale sein - jedenfalls entstanden fast alle Marienbilder des Materaner Gebiets im Anschluß an die *Madonna della bruna*, und einige sind ohne Schwierigkeiten als Kopien dieses Bildes zu identifizieren: so die Bilder in S. Maria della Palomba, S. Domenica in Laterza oder, mit kleineren, durch das Bildformat bedingten Differenzen, S. Vito Vecchio in Gravina. Das Original im Hodegon-Kloster, das Maria als Fürsprecherin zeigt, war nach dem Bilderstreit das bedeutendste Kultbild überhaupt, und wurde aus diesem Grund auch in Monreale rezipiert. Das Urbild in Konstantinopel zeigte die Hodegetria aber allem Anschein nach als Büste, oder wenigstens nicht auf einem Thron²⁰⁷. Insofern scheint schon der Thron auf das Bild im Krönungsbau der Könige von Sizilien hinzuweisen. Der Titel *Hodegetria* - Wegführerin - gab jedenfalls in beiden Fällen Anlaß für die Anbringung über dem Portal. In Matera verbindet sich der Marienkult in erster Linie mit der Erhebung der Stadt zum Erzbischofssitz. Vor 1203 lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nur zwei Marienkirchen nachweisen, und zwar die Konventskirche S. Maria de Armeniis - dem Namen nach ursprünglich Kirche einer armenischen Bevölkerungsminderheit und später Benediktinerkonvent - und Madonna delle virtù, eine Felsenkirche, die wahrscheinlich aus dem späten 12. Jahrhundert stammt²⁰⁸. Wichtigste Kirche war damals aber die dem Stadtpatron geweihte Benediktinerkirche S. Eustachio. S. Maria la Vetera, eine kleine Felsenkirche im Sasso Barisano, stammt wahrscheinlich, dem Namen zum trotz, erst aus dem späten 13. Jahrhundert: dafür sprechen die regelmäßigen Bauformen und eine Nachricht Gattinis über eine Weihe im Jahr 1289²⁰⁹. S. Maria la Vetera war später als Pfarrkirche mit S. Giovanni Vecchio vereint, einer deutlich größeren Felsenkirche, die laut Nelli schon 1176 historisch erwähnt ist und wohl als Taufkirche diente²¹⁰. Die eigentliche Pfarrkirche des Sasso Barisano war die ebenfalls wesentlich größere, 1285 erwähnte Felsenkirche S. Pietro Barisano²¹¹. Marienkirchen sind dagegen S. Maria la Nova und die Kathedrale, die bedeutendsten Baudenkmale der Stadt, die beide im 13. Jahrhundert entstanden.

²⁰⁴ NILGEN 1981; die Beispiele in S. Vincenzo und Matera sind insofern auch Dokumente einer römischen, gegen das Ostreich gerichteten Bildtheologie, als es sich um die Epoche des Bilderstreits handelt: die gekrönte Madonna versinnbildlicht den Triumph der Lehre der Interzession und des Bildkultes.

²⁰⁵ Darstellungen in Apsiden aus der Zeit vor dem Bilderstreit zeigen Maria immer in frontaler Position mit dem Kind auf dem Schoß, vgl. WELLEN 1961.

²⁰⁶ BELTING 1993, S.14; vgl. oben.

²⁰⁷ Vgl. ARS SACRA 1950, S.XV: *Typus der stehenden Madonna* [...]; BELTING 1993, S.87: *halbfigurige Darstellung*; vgl. die Miniatur in Berlin, Staatl. Museen, Cod.78 A 9, fol. 139, ebd. Abb. 24, S. 90.

²⁰⁸ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 96, 119; vgl. die Angaben in den Kapiteln über das Mönchtum und über die Kirchenbauten im historischen Abschnitt sowie Abb. S.5 und S.19.

²⁰⁹ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 122.

²¹⁰ Ebd., Nr. 128; S. Maria la Vetera mißt 13,30 x 6,20 m, S. Giovanni Vecchio 20 x 19,70 m.

²¹¹ Ebd., Nr. 130.

Im Anschluß an den Kathedralbau entstanden in der Umgebung der Stadt eine Reihe größerer und kleinerer Marienwallfahrtskirchen und -kapellen: zunächst Madonna delle tre porte und Madonna delle croci, ausgestattet mit Marienbildern höchster Qualität, aber auch, in etwas größerer Entfernung, die Wallfahrtskirche von Picciano, einer der beachtlichsten Bauten der Umgebung, und S. Maria della Valle, die größte Felsenkirche des Materaner Gebiets²¹². Weitere Marienkirchen, wie S. Maria della Palomba und andere Beispiele im Bereich der Gravina, stammen aus späterer Zeit; wieder andere Kirchen erhielten möglicherweise nachträglich das Marienpatrozinium, wie Madonna degli Angeli oder S. Domenica in Laterza. Mit der Erhebung zum Kathedralort erhielt Matera eine neue Patronin, die den Kriegerheiligen Eustachius zwar nicht völlig verdrängt, aber doch auf den zweiten Platz verweist²¹³. Nun ist aber nicht jede Kathedrale Maria geweiht. Gerade zu Beginn der normannischen Herrschaft, als auf älteren Voraussetzungen die Gliederung der Diözesen entstand, berief man sich eher auf Gründer-Bischöfe wie Sabinus in Bari/ Canosa, Cataldus in Tarent, Leukius in Brindisi oder Canio in Acerenza, oder auf Lokalheilige wie S. Nicola Pellegrino in Trani. Dagegen tragen viele andere apulische Kathedralen, die zum Teil erst später entstanden, das Marienpatrozinium, das auch in Bari und Trani im 13. Jahrhundert neben das ursprüngliche Patrozinium tritt²¹⁴.

Ähnliches gilt auch im Bereich der Konventskirchen: die ältesten Benediktinerkonvente, in Banzi oder auf den Tremiti-Inseln, waren Maria geweiht; in der Zeit der größten Ausbreitung des Benediktinermönchtums überwiegt dagegen die Weihe an Benedikt, Scholastica oder verschiedene andere, lokal bedeutende Heilige wie Eustachius in Matera oder Michael in Montescaglioso²¹⁵. In beiden Fällen hängt die Entscheidung offenbar damit zusammen, ob man einen lokalen Kult oder den universalen Bezug zur Gesamtkirche hervorheben wollte. Gerade unmittelbar dem Heiligen Stuhl unterstellte Kirchen sind fast immer Maria geweiht, wie Monreale, die Marienkirche in Altamura oder die beiden Materaner Kirchen der Büsserinnen von Akkon, die Papst Gregor IX. schon 1232 unter seinen speziellen Schutz stellte²¹⁶. Matera war 1203 an einer Rebellion gegen den päpstlichen Legaten Walter von Brienne beteiligt. Möglicherweise ist schon in der mit dem Marienpatrozinium verbundenen Erhebung zum Erzbischofssitz ein Mittel zur engeren Anbindung der Stadt an die römische Kurie zu sehen²¹⁷. Die meisten Zeugnisse des Marienkultes stammen aber aus der Zeit der Anjou, und zwar nicht nur in Matera, wo zu dieser Zeit gerade die Kathedrale fertiggestellt war, sondern auch im größeren Kontext Apuliens und des Königreichs Sizilien. Die Eroberung des Königreichs erfolgte im Auftrag der römischen Kirche, und die Omnipräsenz des Marienkultes in angevinischer Zeit verbindet sich wiederum mit einem Triumph der Kirche nach den Auseinandersetzungen staufischer Zeit.

Karl I. gründete nach seinem Sieg über Manfred eine Kirche mit dem sprechenden Namen S. Maria della Vittoria, Karl II. nannte Lucera nach der Vernichtung der Sarazenen *Città di S. Maria*²¹⁸. Auch in dieser Zeit ist der Marienkult vor allem Bildkult: fast alle apulischen Ikonen stammen aus der Zeit der Anjou und zeigen die Muttergottes²¹⁹. Einige dieser Tafeln, in Giovinazzo, Bitonto oder Conversano werden jeweils als Patronin der Kathedrale verehrt,

²¹² Zu Picciano s. PADULA 1980.

²¹³ Und somit auch eine Verschiebung vom Castelvechio zur Kathedrale anzeigt, eine Verlagerung von einem strategischen zu einem kirchlichen Schwerpunkt der Stadt als Bischofssitz.

²¹⁴ So die Kathedralen von Barletta, Bitonto, Conversano, Giovinazzo, Gravina, Monopoli und Ruvo, s. KAPPEL 1996A.

²¹⁵ Vgl. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980; CAPUTO O.J.

²¹⁶ UGHELLI, Sp. 38; NELLI, Kap. 38.

²¹⁷ Vgl. historischer Abschnitt.

²¹⁸ S. Alexander Knaak: „Das ‘Kastell’ von Lucera“, in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S.76 und Fußnote 44, S.90.

²¹⁹ Selbst die berühmte *schwarze Madonna* von Censtochovskaja, die Patronin Polens, stammt möglicherweise aus dem Reich der Anjou von Neapel, s. Heinz Skrobucha: Maria. Russische Gnadenbilder, Recklinghausen 196, S.29.

die der S. Maria Assunta geweiht ist²²⁰. In Matera wurde das Assumptionsfest in S. Maria della Valle gefeiert, die Kathedrale ist der Heimsuchung Mariens geweiht²²¹. S. Maria della Valle befand sich vermutlich im Besitz der Büsserinnen von Akkon, die Papst Gregor IX. schon 1238 dem Dominikanerorden unterstellte²²². 1270, als die Kathedrale geweiht wurde, war ein Dominikaner Erzbischof. Die Prediger betrachten Maria als *besondere Schutzpatronin* ihres Ordens, wie Krüger feststellt: *Sie, nicht Dominikus, war die mythische Gründerin des Ordens*²²³. Marienikonen befanden sich aber auch in Wallfahrts- oder Ordenskirchen im Besitz des Benediktiner- oder des Johanniterordens, wie in Matera wahrscheinlich in S. Spirito oder S. Lucia alle Malve²²⁴. Der Bezug zu dem Aquädukt, der die Stadt Gravina mit Wasser versorgt, erklärt das Patrozinium der Wallfahrtskirche Madonna della Stella²²⁵. Der Marienkult ist oft an Quellen gebunden, wie in S. Domenica in Laterza oder im Fall einiger apulischer Ikonen mit dem Titel *Madonna della fonte*²²⁶.

Nahezu jedes Marienbild im Materaner Bereich verweist also auf die Patronin der Stadt und des Bistums, aber auch auf die Macht des transzendenten Herrschers Christus. Die thronende Maria steht für Heilsvermittlung und damit auch für die Macht der Kirche. Je nach Typus wird der eine oder andere Aspekt betont: die Theotokos zeigt eher die majestätische Seite, die Hodegetria ist eher zugänglich-vermittelnd, wobei auch eine Variation der Kopfneigung oder der Blickrichtung neue Nuancen ins Bild bringt. So sind, wenn Maria das Kind auf dem rechten Arm hält, Blick und Segensgestus eher der Mutter als dem Betrachter zugewandt²²⁷. Weitere Typen bereichern das Repertoire: das zweite Marienbild in Madonna delle tre porte zeigt Mutter und Kind in Blicken und Gesten aufeinander bezogen; in S. Giovanni in Monterrone hält Maria, in der späteren Schicht des Palimpsests, das Kind an die Wange gedrückt - zwei Varianten der *zärtlichen Mutter*, die mehr noch als die Hodegetria zur Identifikation einlädt. Eine Variante der Hodegetria ist der späte Typus der *Madonna della Melagrana* in der Masseria Jesce und Madonna degli Angeli. Die *Madonna orans* der Dreiergruppe in SS. Pietro e Paolo zeigt Maria als *typus ecclesiae*, ohne Kind, im ewigen, stummen Gebet.

Die *Madonna lactans* wird von spätantiken Isisdarstellungen abgeleitet und zumeist mit dem griechischen Titel *Galaktotrophousa* bezeichnet²²⁸. Allerdings gibt es in der östlichen Kunst nur sehr wenige Beispiele für diesen Bildtypus, während das Thema in der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist. Es findet sich beispielsweise im Tympanon der Kathedrale von Assisi, zweimal im Chor der Arenakapelle in Padua, auf der Bronzetür von Ravello, einer Ikone der Markuskirche in Venedig oder auf zehn von etwas mehr als fünfzig bekannten Marienikonen Südtaliens²²⁹. Das Wandbild in S. Lucia alle Malve, das um 1270,

²²⁰ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr.10, 12, 19; zum Assumptionsfest s. JUGIE 1944.

²²¹ GIAMPIETRO 1993; PADULA/ MOTTA 1989.

²²² KEMPER 1994, S.104.

²²³ KRÜGER, K. 1992, S.145.

²²⁴ Vgl. ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 5, 6, 9, 20.

²²⁵ *Maria empfängt Gott, sie ist der Aquädukt, der die volle Quelle aus dem Herzen des Vaters und des Sohnes in die Welt leitet*, Bernhard von Clairvaux, zit. nach DELIUS 1963, S.160, vgl. GRAEF 1964, S.216.

²²⁶ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 7, 8.

²²⁷ Ein frühes Beispiel für diesen Typus aus dem 7. Jahrhundert ist die Marienikone aus S. Maria Antiqua/ S. Francesca Romana in Rom; insofern stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung *Hodegetria* in diesem Fall noch gerechtfertigt ist, oder ob man von einem römischen Typus sprechen kann; wiederum läßt sich die Segnung Mariens, anstelle des Betrachters, auch ikonographisch, im Sinne einer Identifikation von Maria und Ecclesia, verstanden als römische Kirche, deuten.

²²⁸ MÜLLER 1963; SCHMOLL 1965; SCHILLER, Bd.4, 2, S. 191 ff.; CUTLER 1987A; KÜHNEL 1988, S.22 ff.; ALTHAUS 1997; S.76 ff.

²²⁹ Vgl. KÜHNEL 1988, a.a.O.; BETTINI 1944; BELTING 1993, Abb. 121, S.230; vier Beispiele im Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, vier in Kampanien, und zwar in Aversa, Gaetà, Castellammare di Stabia, und Montevergine, eine von zwei Tafeln in Cosenza, die beide als *Madonna del Pilerio* bezeichnet werden, und zwar das Beispiel im erzbischöflichen Palast, sowie die Ikone von Mola bei Bari, s. DI DARIO GUIDA 1992; ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 39; dazu kommt noch ein Mosaikbild in Messina und die späteren Beispiele vom Typus der *Madonna dell'umiltà* in Neapel und Palermo, s. FEDERICO PALERMO 1995, Nr. 130; LEONE DE CASTRIS 1986, Farbtafel 63, 69-72.

im Anschluß an das Marienbild in der Kathedrale entstanden sein muß, ist neben zwei weiteren Bildern in den Abruzzen eines der ältesten und besterhaltenen Beispiele der süditalienischen Wandmalerei²³⁰. Weitere Darstellungen finden sich in S. Antonio del fuoco in Laterza, S. Margherita in Mottola und S. Anna in Brindisi²³¹. Zwei weitere Beispiele können einen Hinweis auf die Entstehung und Bedeutung des Themas geben: eine Darstellung der *Madonna lactans* befindet sich in der Geburtskirche in Bethlehem, eine weitere im Mosaik der Fassade von S. Maria in Trastevere in Rom²³².

Beide Darstellungen entstanden sehr wahrscheinlich im 12. Jahrhundert. In der Kirche der Geburt Christi lag das Motiv des Stillens gewissermaßen nahe, und die Darstellung an einem der *loca sancta* des Heiligen Landes mag immerhin zur weiteren Verbreitung des Themas beigetragen haben. Die Marienkirche jenseits des Tibers spielte wiederum eine bedeutende Rolle bei der Erprobung und Propagierung neuer Bildtypen - im Fall der *Madonna lactans* ebenso wie im Fall der *synthronos*-Darstellung in der Apsis, die wiederum von der Ikone aus dem frühen 8. Jahrhundert den Typus der *Madonna Regina* wiederaufgreift. Maßgeblich für die Darstellung Mariens und Christi als *spons* und *sponsa* auf einem gemeinsamen Thron ist die Hoheliedexegese, die die alttestamentarische Liebeslyrik auf das Assumptionsfest am 15. August bezieht - möglicherweise die *Sermones super Cantico Canticorum* Bernhards von Clairvaux²³³. Mit Äußerungen Bernhards läßt sich auch das Thema der *Madonna lactans* in Verbindung bringen, auch wenn sich unmittelbar im Werk des *Doctor mellifluus* keine entsprechenden Textstellen finden.

Schon eine der frühesten, westlichen Darstellungen der *Madonna lactans* befindet sich in einer Handschrift aus Clairvaux - neben Beispielen der Plastik in Metz und Pompierre²³⁴. Darüber hinaus wird dem Heiligen Bernhard in der späteren Überlieferung eine Vision der Maria zugeschrieben, die ihn mit ihrer Milch *erquickt*. Die sogenannte *lactatio* wurde vor allem seit dem 15. Jahrhundert auch gern bildlich dargestellt: der Heilige steht vor der Madonna, aus deren Brust sich ein Strahl der Milch auf ihn ergießt. Entsprechende Beispiele aus dem 16. Jahrhundert befinden sich in zwei Materaner Felsenkirchen²³⁵. Sie werden ebenso wie die Bilder vom Typus der *Madonna lactans* als *Madonna delle grazie* bezeichnet - *grazie* bedeutet *Gnade*, wobei auch die Nebenbedeutung *Anmut* mitschwingt²³⁶. Schon Augustinus spricht von der *lac spiritualis gratiae*, und auch der Heilige Bernhard soll sich beeilt haben, darauf hinzuweisen, daß die Milch Mariens nicht körperlich, sondern als *lac pietatis* zu verstehen sei, als geistliche Nahrung der Kirche²³⁷. Maria ist *typus ecclesiae*, ebenso wie das apokalyptische Weib²³⁸. Letztere Konnotation tritt besonders dann hervor, wenn, wie in S. Lucia alle Malve, die Madonna mit dem Erzengel gepaart ist: indem Michael den Drachen bekämpft, schützt er nach Kapitel 12 der Johannes-Offenbarung das apokalyptische Weib, das in mittelalterlicher Exegese als Bild der Kirche angesehen wurde.

Das Thema der Apsis von S. Maria in Trastevere wird manchmal ungenau als Marienkrönung bezeichnet, obwohl Christus der Maria nicht die Krone aufs Haupt setzt, sondern ihr den Arm

²³⁰ Wandbild aus SS. Crisanto e Dario in Filetto, heute im Museum von L'Aquila, s. LEHMANN-BROCKHAUS 1983; S. Pellegrino, Bominaco (1263), s. BASCHET 1991.

²³¹ MEDEA 1939, Bd. 1, S.195; ALTHAUS 1997, Nr. 60; GUGLIELMI 1990, S.121.

²³² KÜHNEL 1988, S. 23 ff.; zu S. Maria in Trastevere MARLE 1923, S. 417 f., Fig.237; JAUQUES 1937, S.54 f., Abb. 27; MATTHIAE 1967, Bd.1, S.386, Bd.2, Abb. 340; OAKESHOTT 1967, S.257 ff., Abb. 139, 143; wenn auch das Fassadenmosaik in mehreren Abschnitten ergänzt und restauriert wurde, so scheint das Marienbild doch vom Ende des 12. Jahrhunderts zu stammen.

²³³ Vgl. WOLF 1990, S.123 f. und Fußnote 178, S.286.

²³⁴ Vgl. KÜHNEL 1988, a.a.O.; SCHMOLL 1965.

²³⁵ In der Cripta degli Evangelisti, entstanden 1536, und etwa zeitgleich in Cristo la Gravinella, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 2 (Abb. Tav. II), 80.

²³⁶ Ein spätes Beispiel der *Madonna lactans* von 1872 befindet sich in einer Vitrine an der Via Duomo.

²³⁷ MARIENLEXIKON, s. v. *lactatio*; vgl. Susan Marti, Daniela Mondini: „Ich manen die der brüsten min, Das du dem sündner wellest milte sin' - Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen“, in: HIMMEL HÖLLE FEGEFUEER 1994, S.79-90.

²³⁸ SCHMOLL 1965 spricht von einer *ecclesia lactans*.

um die Schulter legt²³⁹. Von einer Marienkrönung im eigentlichen Sinne kann man erst im Fall des 1295 entstandenen Apsismosaiks von S. Maria Maggiore sprechen, das insofern auch die Voraussetzung für die kleinformatige Darstellung in S. Lucia alle Malve bildet²⁴⁰. Während sich Maria und Christus in Rom einen einzigen, breiten Thron sitzen teilen, sitzt Christus hier auf einem eigenen, leicht schräggestellten und etwas höheren Thron. Während Christus in Rom Maria mit einer ausgesprochen hohen Krone krönt, muß sie sich in Matera mit einem schmalen Kronreif begnügen, wie ihn auch Christus selbst auf dem Haupt trägt. Dieser hält in der linken Hand eine Lilie, wie sie als Emblem der königlichen Macht im Reich der Anjou vielfach nachzuweisen ist²⁴¹. In Rom weist Maria mit beiden Händen im traditionellen Gestus der Fürbitte auf Christus. In Matera hat sie im neueren Gebetsgestus, der erst im 13. Jahrhundert aufkam, die Hände zusammengelegt: auf diese Weise begab sich im Feudalwesen der Lehensempfänger in die Hände seines Herrn²⁴². Wenn Maria seit Augustinus und Ambrosius als *typus ecclesiae* gilt, so ist hier Christus zum Typus des Königs geworden, der gewissermaßen die Kirche belehnt - in einer bewußten Umkehrung der historischen Situation, da die Herrschaft der Anjou als päpstliches Lehen zustandekam²⁴³.

Lit.: JAQUES 1937; JUGIE 1944; WELLEN 1961; DELIUS 1963; MÜLLER 1963; GRAEF 1964; SCHMOLL 1965; SCHILLER, Bd.4, 2; KLAUSER 1972; VERDIER 1980; NILGEN 1981; CUTLER 1987; GIANNINI 1988; KÜHNEL 1988, S.23 ff.; ICONE DI PUGLIA 1988; ICONA E ICONOCLASTIA 1988; KALAVREZOU 1990; BELTING 1993; WOLF 1990; DI DARIO GUIDA 1992; ALTHAUS 1996, S.73 ff.

miles celestes und *custos ecclesiae*: der Erzengel Michael

Der Erzengel Michael erscheint schon auf den ältesten Wandbildern des Materaner Gebiets, angefangen mit der rechten Apside der *Cripta del Peccato Originale*. Die Darstellung in S. Lucia alle Malve ist vielleicht das früheste, und mit Sicherheit eines der qualitativsten Beispiele der Wandmalerei der hochmittelalterlichen Epoche. Weitere Beispiele befinden sich in S. Giovanni in Monterrone, Madonna degli Angeli, S. Michele all'Ofra, der Felsenkirche der Masseria Jesce und vermutlich als Nebenfigur in S. Michele delle grotte in Gravina. S. Michele all'Ofra ist eine natürliche Höhle am Rand der Gravina di Matera, die nach dem Vorbild der Grotte am Monte Gargano als Michaelsheiligtum eingerichtet wurde. Es ist dies nur eines von drei Beispielen dieser Art allein in Matera, zwei weitere Michaelshöhlen im Sasso Caveoso und im Bereich der Gravina waren ebenfalls mit einem Wandbild des Erzengels ausgestattet²⁴⁴. Dem Erzengel Michael war aber auch die bedeutende, auf einem Berg am unteren Ende der Gravina gelegene Benediktinerabtei von Montescaglioso geweiht.

²³⁹ Vgl. VERDIER 1980.

²⁴⁰ S. WOLF 1990, S. 183 ff.

²⁴¹ Auf dem Wandbild im Tour Ferrande in Pernes-les-Fontaines, das Papst Clemens' IV. Belehnung Karls I. mit dem Königreich Sizilien ins Bild setzt, trägt das Gewand des Anjou das Lilienmuster, s. LEONE DE CASTRIS 1986, S. 185, Abb. 19; LADNER 1970, Taf. XXXIII; 1274 wurden Bronzegewichte, 1279 Pferde mit der Wappenlilie gekennzeichnet (Verfügung der königlichen Kanzlei an Pantaleon, den aus Matera stammenden Aufseher der Pferdezucht), s. LICINIO 1981, S.204; FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 162, Fußnote 25; der Monumentalmalerei: Ikone der *Madonna lactans* in Aversa, s. DI DARIO GUIDA 1992; Wandbild der Madonna an einem Pfeiler der Kathedrale von Nardò, INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, Bd. 1; Engel einer Verkündigungsszene in S. Maria della Lizza in Alezio; einige Bilder in S. Maria del Casale bei Brindisi FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 198, 202; Szene der drei Lebenden und der drei Toten in S. Margherita, Melfi, VIVARELLI 1973; im Bereich der Bauplastik: Anjou-Wappen neben dem Nikolaus-Relief über dem Zugang zum Kirchenbezirk von S. Nicola in Bari und die Reliefigone an der Außenseite der Hauptapsis (Abb.5.20); Südportal der Marienkirche von Altamura; Szene der Marienkrönung im Tympanon des Portals der Kathedrale von Bitetto; Portale des Doms und der Franziskanerkirche von Lucera; Paläste in Sulmona, Popoli und Capua, s. CULTURA ANGIOINA 1985; Darstellungen König Roberts oder seines Bruders, des Heiligen Ludwig von Toulouse und Gegenstände in königlichem Besitz, s. LEONE DE CASTRIS 1986, S. 98-99, Abb. 5-10; S. 233, Abb. 41; S.282, Abb. 16; S. 330-331, Abb. 3, 4.

²⁴² BIEDERMANN 1987; vgl. ausführlicher SCHMITT 1992, S.280 f.

²⁴³ Vgl. die Darstellung im Tour Ferrande, vorletzte Anmerkung.

²⁴⁴ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 113, 154.

Ein weiteres Beispiel im Bereich des Erzbistums Acerenza/ Matera ist die griechische Abtei am Monte Raparo, wo sich am Zugang zu einer großen Tropfsteinhöhle ein Palimpsest aus gleich fünf Darstellungen des Erzengels befindet²⁴⁵. Die Konnotation eines Heiligen der Höhlen ist auch im Titel der Kirche in Gravina angesprochen²⁴⁶.

Die Verehrung des Erzengels Michael am Monte Gargano beginnt in der Zeit der Völkerwanderung, nach dem Ende des weströmischen Reichs, das Justinian durch die Rückeroberung Italiens wieder mit dem Ostreich zu vereinigen suchte²⁴⁷. In Konstantinopel ist der Michaelskult, den ursprünglich die Christen der nahegelegenen, kleinasiatischen Regionen Phrygien und Bithynien von der dortigen, jüdischen Bevölkerung übernommen hatten, seit Mitte des 5. Jahrhunderts nachweisbar. Vom Gargano aus, damals Gebiet des Bistums Siponto, zog im 6. Jahrhundert unter dem Banner des Erzengels ein Heer gegen das heidnische Neapel²⁴⁸. Neue historische Bedeutung gewann das Michaelsheiligtum um die Mitte des 7. Jahrhunderts, als die Langobarden von Benevent das Vorgebirge eroberten²⁴⁹. Unter den zahlreichen Graffiti-Inschriften, die von dieser Zeit an im ursprünglichen Zugangsbereich der Michaelshöhle erhalten sind, befinden sich auch solche in Runenschrift und eine, die sich auf Grimoald I., den damals regierenden Herzog von Benevent bezieht²⁵⁰. Die Langobarden betrachteten von nun an Michael als ihren Beschützer und unterstellten Siponto dem Bistum von Benevent. Der 8. Mai, Tag des Sieges über die Byzantiner, wurde zum Festtag der Erscheinung des Erzengels, die später, nach dem Modell einer älteren Legende aus Kleinasien, im *Liber de apparitione Sanctis Michaelis* festgehalten wurde. Daneben ist in Montecassino schon zu Beginn des 9. Jahrhunderts der 29. September - Tag der Weihe der Michaelskirche auf dem Gargano - als Festtag bezeugt²⁵¹.

Das Michaelsheiligtum auf dem Gargano, Ausgangspunkt des Michaelskultes im Westen und bis heute Anziehungspunkt für Pilger aus ganz Europa, blieb einer der wichtigsten Wallfahrtsorte der christlichen Welt. 869 unternahm Sawdan, der Emir von Bari eine Expedition zur Zerstörung des Heiligtums, woraufhin Kaiser Ludwig II. dem Bischof von Benevent eine Stiftung für den Wiederaufbau übergab. Allerdings gelangte das Bergmassiv in der Folgezeit wieder an das Oströmische Reich. In dieser Zeit, vor einer Neugründung des Bistums, entstand die Legende des Bischofs Laurentius von Siponto, der während der Gotenkriege des 6. Jahrhunderts gelebt haben soll. Die Reste der 1041 entstandenen Kanzel und die 1076 angefertigte Bronzetür stehen jeweils am Anfang einer Reihe ähnlicher Werke und bezeugen die außerordentliche Bedeutung des Michaelsheiligtums auch unter der oströmischen Herrschaft. In einer imperialen Ikonographie, mit dem perlenbesetzten Loros und der Sphaira in der linken Hand tritt Michael in S. Lucia alle Malve auf, einer Darstellung, wie sie für alle späteren Beispiele vorbildlich ist.

Einen frühen Michaelskult gab es aber auch schon um 500 in Rom - ursprünglich bezog sich das Fest am 29. September auf eine römische Kirche²⁵². Es ist nicht genau bekannt, seit wann die Bezeichnung *Engelsburg* existiert, möglicherweise war es Papst Bonifaz IV., der zu Beginn des 7. Jahrhunderts auf dem Hadriansmausoleum eine Michaelskapelle errichten ließ.

²⁴⁵ Diese erst kürzlich im Zuge des Wiederaufbaus der eingestürzten Kirche restaurierten Wandbilder sind bei PALADINO 1919 und BERTELLI 1994B kurz erwähnt; als weitere, bedeutende Michaelshöhlen sind auch die Abtei von Monticchio am Monte Vulture, in der Gegend von Melfi, und die Höhle bei Olevano sul Tusciano zu nennen; zu Olevano, dem interessanten Felsenkonvent von Casalrotto bei Mottola und einer größeren Zahl weiterer Beispiele s. zuletzt FONSECA 1996.

²⁴⁶ Ebenso in Altamura, wo zwei von drei heute bekannten Felsenkirchen dem Erzengel geweiht sind, vgl. BERLOCO 1989/90; LAVERMICOCCA 1975/76.

²⁴⁷ RINTELEN 1968.

²⁴⁸ Nach der im 10. Jahrhundert verfaßten Vita des Erzbischofs Laurentius von Siponto, der neben dem *Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano* wichtigsten Quelle zur Entstehung des Engelskultes auf dem Gargano, beide in: MGH, Ss. rerum langobardorum et italicarum, Hg. G. Waitz, Hannover 1878.

²⁴⁹ Siehe hier und im folgenden: OTRANTO 1988, 1990.

²⁵⁰ CARLETTI 1980.

²⁵¹ LOEW 1908, S.81; der Name Michael bedeutet *wer ist wie Gott*, nach Psalm 113,5; s. WOLF 1990, S. 135.

²⁵² Vgl. WOLF 1990, S.135 ff.

Wie schon die Goten nutzten in späterer Zeit die Päpste das Mausoleum als sicheren, strategisch günstig am Stadtrand, am Tiberufer und in der Nähe des Petersdoms gelegenen Rückzugsort. Wahrscheinlich ist es eher dieser Aspekt eines Wächters über die römische Kirche als die legendäre Vision Gregors des Großen während einer Pestepidemie, die den Erzengel zum Patron der Papstburg macht. Als *custos ecclesiae* wacht der himmlische Heerführer Michael über St. Peter, die Kirche des römischen Apostelfürsten, und über Maria, die vor allem in der Ikonographie als *Maria Regina* zugleich die Kirche symbolisiert²⁵³. Genau diese Konstellation kehrt in den Hauptfiguren der drei Apsiden der *Cripta del Peccato Originale* wieder. Michael steht hier im Dienst der römischen Kirche - wie Otranto feststellt, war der Michaelskult auch *instrumentum regni* bei der Konvertierung der zunächst arianischen Langobarden zum Katholizismus²⁵⁴.

Die Funktion als Wächterfigur spielt aber auch bei allen späteren Darstellungen eine entscheidende Rolle, wenn Michael im Kontext mit anderen Heiligen dargestellt wird, und zwar auf zweierlei Weise: Das Bild des Engels kann entweder, wie in der Masseria Jesce, dem Eingang der Kirche zugeordnet sein, oder auch dem Zugang zum Hauptraum wie in S. Giovanni in Monterrone. Die andere Möglichkeit besteht darin, den Erzengel neben ein Marienbild zu stellen, wie in S. Lucia alle Malve oder Madonna degli Angeli. Das Bild des Drachenkämpfers evoziert, nach der biblischen Textgrundlage, das apokalyptische Weib, das als Bild der Kirche gedeutet wurde und in diesem Fall durch das Marienbild repräsentiert wird²⁵⁵. Eine ähnliche Thematik ist mit dem Bild der Maria zwischen zwei Engeln angesprochen, nur daß es sich in diesem Fall um Gabriel und Raphael handelt. Als Wächterfigur steht Michael schließlich auch auf der Rose an der Westfassade der Materaner Kathedrale, in S. Domenico und an der Fassade vieler späterer Kirchen (Abb.S.4). Dagegen fehlt im Fragment des Jüngsten Gerichts die Figur des Seelenwägers Michael, die nur in der Felsenkirche S. Giacomo in Laterza auftaucht.

Kein anderer Heiliger eignet sich wie Michael als zentrale Identifikationsfigur des mittelalterlichen Apulien. Als die Infrastruktur des antiken römischen Reichs zusammenbricht, alte Städte wie Metapontum oder die mit einer zweifachen Mauer bewehrte Stadt an der Stelle des späteren Altamura aufhören zu existieren, und die Menschen beginnen, in Höhlen zu leben, erscheint in einer abgelegenen, bergigen Region der Engel des Herrn und richtet sich in einer Höhle selbst ein Heiligtum ein. In den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Byzantinern und Langobarden - in die auch Sarazenen und deutsche Kaiser eingreifen - dient der *archistrategos*, der *miles celestes* der einen wie der anderen Seite als Schutzpatron - das isoliert an der Adriaküste aufragende Gargano-Massiv war schon aufgrund seiner natürlichen Lage zwischen Ost und West umkämpft. In erster Linie wacht Michael aber über die Kirche, die in mittelalterlicher Zeit allein für einen Ausgleich zwischen widerstrebenden Interessen, den Zusammenhalt der disparaten Teile des ehemaligen Römischen Reichs, die Bewahrung der Tradition und verschiedene karitative Aufgaben sorgt.

Lit.: RINTELEN 1968; CARLETTI 1980; TRIPPUTI 1984; OTRANTO 1988, 1990; CULTO E INSEDIAMENTI 1994; WUNDERLICH 1996; FONSECA 1996.

Der christliche Ritter Georg

Wie der Drache zu Michaels Füßen anzeigt, enthält die wichtigste Textgrundlage der Darstellung des Erzengels eine, wenn nicht *die* zentrale Mythenkonstante im Sinne Vladimir Propps - wie eng oder weit dieser Begriff gefaßt wird, ist hier ebenso unerheblich wie die

²⁵³ Eine Ritzzeichnung des Erzengels von 1327 befindet sich auch an der Porta Appia (Porta S. Sebastiano), s. J. Gardner: „An Introduction to the Iconography of the Medieval Italian City Gate“, DOP 41, 1987, S.203.

²⁵⁴ OTRANTO 1988.

²⁵⁵ Offb., 12. Kapitel.

genaue Definition der Erzählform (Märchen, Mythe, Sage, Legende, ...) ²⁵⁶. Interessanter erscheint schon die Funktion des Drachen, der jedoch in seiner Bedeutung nicht nur vage bleibt, sondern vielmehr bewußt offen gehalten wird. In allgemeiner Form könnte man ihn als den Widersacher bezeichnen, der in dieser Gestalt nicht nur im christlichen Bereich auftaucht, und andererseits in der Bibel mehrere Namen trägt (Teufel, Schlange, Satan) ²⁵⁷. Wer oder was es auch ist, wogegen Michael kämpft, er kämpft nicht allein ²⁵⁸. Wenn die archetypische Situation des Drachenkampfes ein gleichbleibendes Strukturmerkmal vieler mythischer Erzählungen darstellt, so unterscheiden sich diese doch im Kontext und im Personal der handelnden Figuren. Um den zweiten christlichen Drachenkämpfer Georg zu verstehen, muß dieser der Figur des Erzengels gegenübergestellt werden.

Auch Georg stößt auf dem Wandbild in S. Giorgio, Laterza, dem Drachen aus der hoch erhobenen, rechten Hand eine Lanze in den Schlund. Was ihn von Michael unterscheidet, ist zunächst, daß er keine Flügel hat und daher auf ein Pferd als Fortbewegungsmittel angewiesen ist. Auch sonst ist er in jeder Hinsicht greifbarer, als der unnahbare, sich leicht verflüchtigende Engel des Herrn: Georg trägt in Laterza einen schweren Kettenpanzer, eiserne Beinkleider und ein spitzes, dreieckiges Schild wie ein mittelalterlicher Ritter. Das Bildschema an sich, einschließlich des wehenden Mantels, der hochgeworfenen Vorderhufe des Pferdes und des Drachen, findet sich bereits in vorchristlichem Kontext. Es handelt sich, anders als im Fall des Götterboten, um das Bild eines Heroen, das auch auf den Kaiser übertragen werden kann, wie beispielsweise auf einer Münze Konstantius' II. mit der Aufschrift *DEBELLATOR HOSTIUM* (Bezwinger der Feinde) ²⁵⁹. Im christlichen Kontext ist nicht nur die symbolische Figur des Drachen durch eine eigenartige Offenheit der Bedeutung gekennzeichnet. Das Bild des christlichen Heros selbst hat etwas zutiefst Zweideutiges: einerseits erfährt in einem Hymnus jedes einzelne seiner kriegerischen Attribute eine metaphorische Auslegung: *die Rüstung* des Glaubens, *der Schild* der Gnade, *die Lanze* des Kreuzes ... ²⁶⁰; andererseits wird dem heiligen Ritter durchaus die Fähigkeit zugesprochen, im wirklichen Krieg gegen reale Feinde einzugreifen, die, wenn sie nicht dem christlichen Glauben angehören, mit dem Drachen identifiziert, *dämonisiert* werden.

Georg, schon im 7. Jahrhundert Patron der christlichen Soldaten des oströmischen Reichs, war als erster einer Reihe von Krieger-Heiligen Identifikationsfigur der mittelalterlichen Armeen ²⁶¹. Neben dem Bild des reitenden Drachenkämpfers existiert auch die Variante des stehenden Heiligen in Rüstung oder in Hoftracht. Eine der ersten Darstellungen des Reiters befindet sich auf einer Münze des Regenten Roger von Antiochia (1112-1119) ²⁶². In besonderer Weise wurde Georg im Heiligen Land und in allen christlichen Randgebieten verehrt. Die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzritterheere wurde, der *Legenda Aurea* zufolge, durch Georg bewirkt, dessen Grab man auf halbem Weg zwischen Jaffa und Jerusalem aufsuchen konnte ²⁶³. Auf dem Sinai befindet sich eine Vita-Ikone, die von zwei georgischen Stiftern in Auftrag gegeben wurde ²⁶⁴. Dem normannischen Grafen Roger I. verhalf, nach Malaterra, schon 1063 das Eingreifen Georgs in der Schlacht von Cerami, die auf dem Weg zur Eroberung Siziliens den entscheidenden Durchbruch brachte, zum Sieg

²⁵⁶ Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*, München 1972.

²⁵⁷ Offb. 12,9: *Und es ward gestürzt der große Drache, die alte Schlange, die da heißt Teufel und Satan [...]*.

²⁵⁸ So sind allein über 55 christliche Drachenkämpfer gezählt worden, s. BRAUNFELS-ESCHE 1976, S.9.

²⁵⁹ TAUBE 1911, S.187, Abb. 4; laut AUFHAUSER 1911, S.238, befand sich sogar eine Darstellung Konstantins als Drachenkämpfer am Portal des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel.

²⁶⁰ MILELLA 1996, S.141.

²⁶¹ S. KÜHNEL 1988, S.74 ff.

²⁶² TAUBE 1911, S.186.

²⁶³ LEGENDA AUREA; dem Kirchenvater Hieronymus zufolge soll an dieser Stelle schon der Drachenkampf des Perseus, von dem Ovid berichtet, stattgefunden haben - er deutete das Skelett eines prähistorischen Fisches, das laut Plinius ein Offizier des Pompeius von Jaffa nach Rom gebracht hatte, als den Drachen des Perseus, s. BRAUNFELS-ESCHE 1976, S.25 ff. und Fußnote 13, S.216.

²⁶⁴ SOTIRIOU 1956/58, Nr. 167; vgl. WEITZMANN 1978.

gegen die Sarazenen²⁶⁵. Im allgemeinen kann man aber sagen, daß im abendländischen Bereich die Figur des Drachenkämpfers auf die Zeit der Kreuzzüge zurückgeht. Georg verkörpert das Idealbild des *miles christianus* - auch wenn er sich nicht, durch die Farben eines Kreuzwappens auf dem Schild, mit einem bestimmten Ritterorden in Verbindung bringen läßt²⁶⁶. Schließlich läßt auch die höfische Figur der schönen Prinzessin, die Georg vor dem Drachen rettet, eher zur Identifikation mit dem heiligen Ritter ein, als das apokalyptische Weib, das erst durch eine weitschweifige, theologische Exegese als allegorische Figur der Kirche in Umrissen verständlich wird.

Lit.: AUFHAUSER 1911; TAUBE 1911; BRAUNFELS-ESCHE 1976; KÜHNEL 1988, S.74 ff.; FLOOD 1996; MILELLA 1996, 1997.

Eustachius, der Standhafte

In Matera gibt es keine Georgskirche, offenbar weil mit dem Stadtpatron Eustachius bereits eine analoge Figur vorhanden war. Wie im Falle aller anderen Krieger-Heiligen läßt sich der Eustachius-Kult bis in die byzantinische Zeit zurückverfolgen: in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erscheinen im Exultet I aus Bari Medaillons mit den Heiligen Theodor, dem Patron von Brindisi, Demetrios, Gregor, Prokopios, Merkurios und Nestor; Eustachius war eine Kirche im Bereich des Katepanshofes geweiht, bevor dieser der Nikolausbasilika weichen mußte²⁶⁷. Das frühe Weihedatum der Materaner Eustachiuskirche 1082 läßt vermuten, daß auch dieser Bau schon in byzantinischer Zeit begonnen wurde²⁶⁸. Die Präsenz der Krieger-Heiligen erklärt sich durch die Anwesenheit der byzantinischen Truppen in der Militärprovinz des oströmischen Reichs. In späterer Zeit wurden die Kulte von neuen Kriegeren neu besetzt²⁶⁹. Es erstaunt nicht, daß Matera, die Stadt, die als *munitissima urbs* - noch im Besitz der Sarazenen - erstmals historisch erwähnt ist und deren altes Kastell fast die Größe des ummauerten Stadtkerns erreicht, einen heiligen Krieger zum Patron hat. Dennoch unterscheidet sich auch Eustachius wiederum von Georg, der wie er auf einem Pferd reitend dargestellt wird. Eustachius bekämpft in der Szene, die, aus den wenigen erhaltenen Fragmenten und späteren Vergleichsbeispielen zu schließen, auch in S. Eustachio alla Gravina dargestellt war, nicht den Drachen. Er befindet sich auf der Jagd, als ihm im Geweih des verfolgten Hirschs der Gekreuzigte erscheint und ihn bekehrt - die Begebenheit erscheint als ältester Passus der Legende erstmals bei Johannes von Damaskus, wo sie als rhetorisches Argument für die Bilderverehrung dient²⁷⁰. Eustachius verkörpert weit weniger als Georg den Kampf, die *Aventure* - schon der Name *Placidus*, den der legendäre römische General unter Trajan vor seiner Bekehrung trug, bedeutet *der Sanfte*. Der spätere Name muß in seiner ursprünglichen Version *Eustathios*, der *Standhafte* heißen, ein passender Name für den Bekenner, der für seinen Glauben auf eine glanzvolle Karriere verzichtet, vorübergehend Frau und Söhne verliert, fünfzehn Jahre durch Feldarbeit seinen Lebensunterhalt verdient, bis er schließlich, nach neuerlichem Einsatz im Kampf gegen Aufständische, das Martyrium erleidet, weil er sich weigert, den heidnischen Götterbildern zu opfern. Bestandteil der Legende sind seine Frau und die beiden Söhne, die in Matera ebenfalls verehrt werden, und deren christliche Namen *Theopista* - die Gottvertrauende, *Agapitos* - der Geliebte (im christlichen Sinne) und *Theopistos* lauten. Anders als Georg, Patron der Armeen im Kampf

²⁶⁵ MALATERRA, S.44, vgl. auch S.XXXV.

²⁶⁶ Vgl. D'ELIA 1975; PACE 1980, S.366 ff.; BRAUNFELS-ESCHE 1976, Fußnote 46, S.217 f.

²⁶⁷ Vgl. MILELLA 1996, 1997; die Eustachiuskirche in Bari ist auf der Schenkungsurkunde Robert Guiscards an den Erzbischof von Bari erwähnt, s. MÉNAGER 1980, Nr. 44.

²⁶⁸ Wegen des häufigen Machtwechsels zwischen 1042 und 1080 ist dies schwer zu beurteilen, vgl. historischer Abschnitt.

²⁶⁹ Zu den Kriegerheiligen im oströmischen Bereich grundlegend DELEHAYE 1909.

²⁷⁰ In der 3. *oratio* gegen den Ikonoklasmus, vgl. GIOVINAZZI 1995, S.60.

gegen die Heiden, ist Eustachius eher der aufrechte, uneigennützig General eines zivilen Heers.

Lit.: GIOVINAZZI 1995.

Nikolaus: der heilige Bischof

Kein anderer Heiliger - mit Ausnahme der Madonna - ist im Bereich der vorliegenden Untersuchung so oft dargestellt wie der Heilige Nikolaus, dessen Bildnis in nicht weniger als 14 Kirchen anzutreffen ist, in einigen Fällen zweimal oder als einziges Wandbild einer kleinen, abgelegenen Felsenkirche. Doch auch in den wichtigsten Felsenkirchen Materas, S. Giovanni in Monterrone, S. Lucia alle Malve, S. Nicola dei Greci und, besonders groß, in S. Maria della Valle ist er vertreten, und ebenso unter den jeweils wichtigsten Beispielen in Ginosa und Gravina, den Felsenkirchen S. Croce, der *Chiesa rupestre della Deesis* und *S. Vito Vecchio*.

Dies erscheint als passende Würdigung für einen Heiligen, der in der griechischen Kirche nach Beendigung des Bilderstreits höchste Bedeutung erlangte - das Kernstück seiner Legende, die *πραξις δε στρατελατης*, berichtet von seinem Eintreten für drei zu Unrecht verfolgte Generale, die mit den Bilderverehrerern assoziiert wurden²⁷¹. Der Name Νικολαος ist eigentlich ein Abstraktum²⁷², das die Popularität eines Heiligen bezeichnet, dem der höchste, unmittelbar an die Jungfrau Maria anschließende Rang zugesprochen wurde. Tatsächlich ist Nikolaus keine historische, sondern eine erfundene Figur, deren Vita, die, ähnlich wie im Fall des Eustachius, erst ein halbes Jahrtausend nach Lebzeiten aufgezeichnet wurde, aus den Legenden zweier verschiedener Heiliger kompiliert ist. Er zählt nicht, wie andere als Bischof dargestellte Heilige, zu den Kirchenvätern, es gibt keine Schriften, die auf ihn zurückgeführt werden, und er erlitt auch kein Martyrium. Es scheint, als ob gerade die Offenheit seiner nicht durch eine ältere Geschichte vorbelasteten Figur ihn zu einem geeigneten Objekt der verschiedensten Projektionen machte, die so zu Konnotationen seiner Bedeutung geworden sind. Nikolaus erscheint als *σωτηρ*-Typus, als allgemeiner Helfer in jeder Notsituation. Die andauernde Popularität des Heiligen, nicht nur in der Ostkirche, ist auch daraus ersichtlich, daß sein Festtag als einer der wenigen bis heute allgemein bekannt geblieben ist. Ein wenig beachtetes Wandbild des heiligen Bischofs aus dem 9. oder 10. Jahrhundert hat sich unmittelbar im Bezirk der Hagia Sophia erhalten²⁷³. Die älteste, erhaltene bildliche Darstellung des Nikolaus befindet sich jedoch in S. Maria Antiqua in Rom, und schon im 9. Jahrhundert gab sich ein Papst den Namen Nikolaus. Bald darauf, und wenig später als die ältesten griechischen Versionen, entstand die früheste lateinische Fassung der Legende, geschrieben von dem Neapolitaner Diakon Johannes. Nikolaus II. war der Papst, der 1059 auf den Konzilien im Vatikan und in Melfi die epochalen Veränderungen in Süditalien in die Wege leitete - beraten von Desiderius von Montecassino. Die Benediktiner spielten bei der Verbreitung des Nikolauskultes eine wichtige Rolle. Schon um 1000 existieren mehrere Nikolauskirchen in der Nähe von Montecassino²⁷⁴. Elias, Abt des Benediktinerkonvents von Bari ist die zentrale Figur bei der wahrscheinlich sorgsam geplanten Translation der Reliquien. Am Tag der Weihe des Abtes Desiderius zum Papst mit dem sprechenden Namen Victor, dem 9. Mai 1087, trafen die Gebeine in Bari ein. Auch in Bari war Nikolaus zu

²⁷¹ ANRICH 1917.

²⁷² Zusammengesetzt aus *νικε*, Sieg und *λαος*, Volk, s. JONES 1978.

²⁷³ Als 4. Assistenzfigur auf der rechten Seite einer Deesis-Gruppe, seitenverkehrt abgebildet bei: M. Ramazanoglu: „Neue Forschungen zur Architektur der Irenen-Kirche und des Komplexes der Sophien-Kirche“, in: ATTI VIII CONGRESSO 1953, S.232-235, Fig. 6.

²⁷⁴ S. PERTUSI 1978, S.10.

dieser Zeit kein unbekannter Heiliger mehr: unter anderen war ihm eine Kapelle über dem Stadttor geweiht²⁷⁵.

Zweifellos ist aber die Verlagerung des Kultes eines der beliebtesten Heiligen der Ostkirche in den Westen die Hauptursache für die Verehrung des Nikolaus. Die Translation der Gebeine des Heiligen von Myra - dem alten, durch Überfälle der Sarazenen entvölkerten und kaum mehr frequentierten Kultort an der kleinasiatischen Südküste - nach Bari verdeutlichte der gesamten abendländischen Welt die neue Situation, die durch die normannische Eroberung Apuliens entstanden war: die Öffnung des östlichen Mittelmeerraums für die Schifffahrt, den Handel, aber auch kriegerische Aktionen: Kaufleute brachten 1087 die Nikolausreliquien nach Bari, neun Jahre später beginnt der erste Kreuzzug. Entsprechend der historischen Bedeutung der Translation wurden die Gebeine des Heiligen an einen prominenten Ort verbracht: die Nikolausbasilika erhebt sich an Stelle des früheren Prätoriums des oströmischen Katepans, des ehemals zentralen Sitzes der byzantinischen Provinzialmacht, der durch die normannische Eroberung funktionslos geworden war. Der heilige Bischof trat somit weniger in eine enge Beziehung zum Bischof und der Kathedrale der Stadt, als vielmehr zur zentralen Macht des Herzogs von Apulien, und damit später auch des Königs von Sizilien.

1087, im Jahr der Ankunft der Reliquien, bestätigt Roger Borsa, Herzog von Apulien, die Schenkung seines Vaters Robert Guiskard, der dem Erzbischof von Bari drei Jahre zuvor das Gelände des Prätoriums übergeben hatte, und genehmigt dabei die Errichtung einer Kirche zu Ehren des Heiligen²⁷⁶. Die Urkunde ist auch von Boemund gezeichnet, der später als *dominus* von Bari auftritt und schon 1091 ein Hospiz für Pilger stiftet, während sich der aus Bari stammende Grimoald 1123 *gratia Dei et beati Nicolai barensis princeps* nennt²⁷⁷. In diese Tradition stellt sich Roger II., der bald darauf Bari einnimmt und das Königreich errichtet, indem er sich auf einer Emailplakette am Ziborium über dem Hauptaltar der Basilika von Nikolaus gekrönt darstellen läßt. Von da an bleibt die Nikolauskirche mit dem Königtum verbunden, unter Heinrich VI., der vor seinem Aufbruch zum Kreuzzug 1197 eine Neuweihe veranlaßt²⁷⁸, als *capella specialis* Friedrichs II.²⁷⁹ und Ort einer zweiten Krönung der Könige Siziliens bis in die aragonesische Zeit²⁸⁰. Karl I. von Anjou stiftet eine riesige, in Manfredonia erbeutete Glocke und Karl II. zwei kostbare Reliquiare und eine Marmorikone, die in der Ostfassade vermauert ist (Abb.5.20).

Die Nikolausbasilika, seit Roger II. mit extraterritorialem Status und eigener Gerichtsbarkeit ausgestattet²⁸¹, genießt aber auch den besonderen Schutz der römischen Kirche: Papst Urban II. weiht 1089 den Altar der Krypta und hält dort 1098 ein Konzil zur Wiedervereinigung der Ost- und Westkirche ab. Das Laterankonzil von 1123 erkennt S. Nicola nach den römischen Patriarchatsbasiliken S. Pietro, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore den höchsten Rang unter allen Kirche der katholischen Christenheit zu²⁸². Innozenz II. zelebriert 1137 in S. Nicola eine Pfingstmesse in Anwesenheit Kaiser Lothars III. und Bernhards von Clairvaux. Auch Abt Suger von St. Denis besucht die Nikolauskirche in Bari auf einer sechsmonatigen Pilgerfahrt durch die bedeutendsten Kultorte Süditaliens, die in Montecassino beginnt und im Michaelsheiligtum auf dem Gargano endet²⁸³. Nach der Translation seiner Reliquien erlangt der Heilige Nikolaus im Westen dieselbe Bedeutung, die er vorher bereits im Osten gehabt hatte. Dies kann nun nicht mehr mit dem Bilderstreit zusammenhängen, und die prominente Rolle der Nikolausbasilika innerhalb des Königreichs Sizilien erklärt nicht die außerordentliche Popularität des Heiligen in der gesamten westlichen Kirche.

²⁷⁵ Vgl. CDB I, Nr.72; MÉNAGER 1980, S. 153 f.; FALKENHAUSEN 1984; AMBROSI 1980.

²⁷⁶ MÉNAGER 1980, Nr. 44, 61.

²⁷⁷ CIOFFARI 1984, S. 128.

²⁷⁸ KAPPEL 1996A, S.104.

²⁷⁹ SCHALLER 1954.

²⁸⁰ BELLI D'ELIA 1985.

²⁸¹ CIOFFARI 1984, a.a.O.

²⁸² HEISER 1978.

²⁸³ TRIPPUTI 1984.

Tatsächlich hat der Heilige Nikolaus einen besonderen Status, der ihn über andere Heilige erhebt, und der nicht nur abstrakt an seiner hohen Stellung in der Rangordnung der Heiligen, sondern gerade auch an bildlichen Darstellungen abzulesen ist. Nikolaus gilt als der erste Heilige, dessen Ikone mit Szenen seiner Vita ausgestattet wurde. Wenn man die Tafel aus Bisceglie betrachtet, so zeigen gleich die beiden ersten Szenen der Geburt des Nikolaus und seiner Erziehung im Tempel von Myra eine offenbar der *Vita Christi* entlehnte Ikonographie²⁸⁴. Nikolaus rückt dadurch in eine besondere Nähe zu Christus, wie später der Heilige Franziskus, dessen frühe Ikonen in ähnlicher Weise mit Szenen seiner Vita illustriert sind²⁸⁵. Nikolaus erscheint in der untersten linken Szene Kaiser Konstantin im Traum, und zwar schon zu Lebzeiten, im Gegensatz zu der posthumen Szene auf der rechten Seite, wo er einen toten Jüngling wiedererweckt. Damit werden dem Heiligen Fähigkeiten zugesprochen, die ansonsten nur einem Engel zukommen²⁸⁶. Im Mittelbild erhält er seine Insignien unmittelbar von Christus und der Madonna, und zwar von Christus das Buch, also die Lehre, und von Maria das Pallium. Das Pallium ist Amtszeichen des Erzbischofs, und Maria insofern *typus ecclesiae*.

In der Nikolaus-Vita auf der Ikone von Bisceglie folgen auf die Unterweisung im Tempel zwei Szenen, die sich auf eine Begebenheit beziehen, als der junge Heilige dem verarmten Vater dreier Töchter heimlich Geld zukommen läßt, um diese vor der Prostitution zu bewahren. Diese Episode bildet die Grundlage des bis heute erhaltenen Brauchs, am Nikolaustag Kinder zu beschenken. Die Wohltätigkeit ist anscheinend Voraussetzung für die Weihe zum Priester und zum Erzbischof, die in den beiden folgenden Szenen dargestellt ist. Vier weitere Szenen zeigen Nikolaus als Retter in Seenot, was naturgemäß zur Beliebtheit des Heiligen in Küstenstädten wie Myra und Bari beiträgt und ihn zum Patron der Kaufleute macht. Die beiden nächsten Szenen beschreiben die Rettung der drei zu Unrecht verurteilten Generale. Der wohlthätige, Frieden stiftende und den Handel schützende Heilige ist offenbar eine nur von Sohn und Mutter Gottes abhängige Macht, die mitunter falsche Urteile der weltlichen Macht zu korrigieren vermag. Es kann kein Zufall sein, daß eine solche Macht gerade einem Bischof zugesprochen wird.

Obwohl es auch in früherer Zeit schon Bischöfe gab, beginnt doch in der Geschichte Apuliens und der Basilicata, wie auch anderswo in Europa, im 10. Jahrhundert ein Prozeß, den man als Territorialisierung der Bistümer bezeichnen könnte, in genau der Zeit also, als sich auch der Nikolauskult zu entwickeln beginnt. Erst seit dieser Zeit, und in vielen Fällen erst, seit die Diözesangliederung 1059 auf dem Konzil von Melfi von Papst Nikolaus II. unter der Hoheit der römischen Kirche neu geregelt worden war, läßt sich die Geschichte der einzelnen Bistümer einigermaßen kontinuierlich verfolgen. Die Translation der Gebeine des Heiligen Nikolaus erfolgte 16 Jahre nach der Eroberung Baris durch die Normannen. Die Errichtung des bedeutendsten apulischen Bauwerks, der Nikolauskirche, und vieler Nachfolgebauten wurde ermöglicht durch die normannische Steuerpolitik, die die Kirche in ganz neuer Weise begünstigte. Erst durch diese Förderung der kirchlichen Institutionen erreichten die Normannen die Befriedung und Einigung des lange Zeit umkämpften Landes. Symbol dieser Einigung ist der Heilige Bischof Nikolaus, der von der Willkür der weltlichen Macht unabhängige ideale Amtsträger der kirchlichen Institution des Bistums. Sein Kultzentrum befindet sich in einer Region, in der gerade zu dieser Zeit in ungewöhnlicher Dichte neue Bischöfe eingesetzt wurden.

Wie der Kult des Erzengels Michael entstand der Kult des heiligen Bischofs Nikolaus zum Zeitpunkt einer epochalen Wende in der Geschichte Apuliens und Europas - einer Wende jedoch unter umgekehrten Vorzeichen. Der Kult des himmlischen Heerführers entstand nach dem Zerfall des Römischen Reichs, als auch das Heiligtum am Gargano abwechselnd von

²⁸⁴ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 25.

²⁸⁵ KRÜGER, K. 1992.

²⁸⁶ ANRICH 1917; JONES 1978.

oströmischen und langobardischen Kriegerern erobert wurde, die sich jeweils unter das Patronat des Engels stellten. Der Kult des Bischofs Nikolaus entwickelte sich, als diese kriegerische Zeit zu Ende ging und die dauerhaften Institutionen des Königreichs Sizilien begründet wurden. Diese Institutionalisierung beginnt mit der Kirche, was nur auf den ersten Blick überraschen kann. Lange vor der Entstehung territorialer Staaten bildet das System der Diözesen die einzige zusammenhängende Flächengliederung Europas - nicht umsonst beginnt Robert Bartlett seine Abhandlung über die weltliche Geschichte des Hochmittelalters mit einem Kapitel über *die Ausbreitung der Bistümer zwischen 950 und 1300*²⁸⁷. Grundlage der Territorialisierung ist die zunächst von der Kirche verwaltete Schriftkultur - das Buch und das Pallium des Erzbischofs Nikolaus sind sprechende Symbole seiner Funktion. Der Patron des Handels steht auch für die neue Öffnung des östlichen Mittelmeerraumes, nicht nur für Kaufleute aus Bari, die seine Reliquien in ihre Stadt brachten, sondern auch für Venedig und Genua, die diese ebenfalls in ihren Besitz zu bringen versuchten²⁸⁸, und für das gesamte westliche Europa.

Lit.: ANRICH 1917; MEISEN 1981; SCHALLER 1954; WEITZMANN 1966C; HEISER 1978; JONES 1978; PERTUSI 1978; ŠEVČENKO 1983; LUCATUORTO 1984; CIOFFARI 1984, 1988; TRIPPUTI 1984; BELLI D'ELIA 1985; SEGNO DEL CULTO 1987; S. NICOLA 1987; MEZGER 1993, 1996; CITTADELLA NICOLAIANA 1995; KAPPEL 1996A.

Weitere heilige Bischöfe und Päpste

Nikolaus ist zwar der meistdargestellte heilige Bischof, doch bei weitem nicht der einzige. Wiederum kann nur eine Gegenüberstellung die unterschiedlichen Konnotationen im einzelnen verdeutlichen. Zur Gruppe der heiligen Bischöfe zählen Kirchenväter und heilige Päpste, die in derselben Art und Weise dargestellt werden. Andererseits lassen sich in der Darstellung der Bischöfe Unterschiede feststellen, die nichts mit dem Rang der Figuren, sondern eher mit der Zeitstellung zu tun haben. Sie betreffen Insignien und liturgische Bekleidung der Würdenträger, die hier vorab zusammenhängend besprochen werden sollen. Ältere Darstellungen zeigen heilige Bischöfe ohne Kopfbedeckung: Beispiele sind der Heilige Januarius in S. Gennaro al Bradano und der ebenfalls relativ frühe Hieronymus in S. Giovanni in Monterrone - soweit der Erhaltungszustand diese Aussage zuläßt²⁸⁹. Das einzige spätere Beispiel - neben Nikolaus, der grundsätzlich, auch noch im 14. Jahrhundert ohne Mitra dargestellt wird - ist der Heilige Lazarus in S. Vito Vecchio in Gravina, wo außerdem zwei weitere Bischöfe zu sehen sind, die beide eine Mitra tragen. Lazarus ist durch die Tonsur als Mönch gekennzeichnet und soll daher weiter unten in der Gruppe der Ordensheiligen besprochen werden. Alle weiteren heiligen Bischöfe und Päpste aus dem späten 13. und 14. Jahrhundert, in S. Lucia alle Malve, SS. Pietro e Paolo, S. Donato, der Masseria Jesce, S. Leucio und S. Vito Vecchio, tragen eine Mitra, und zwar in der Regel eine nicht sehr hohe Mitra neuerer Form, wie sie, nach einem Wandbild des Heiligen Martinus in der rechten Apsis von S. Nicola in Bari zu schließen, noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts getragen wurde und in zwei Beispielen aus Matera erhalten ist²⁹⁰.

Die Mitra ist nur eines der vielen liturgischen Kleidungsstücke des Bischofs, und zwar eines, das im 13. Jahrhundert noch verhältnismäßig neu ist und erst unter bestimmten Voraussetzungen in der Wandmalerei auftaucht. Hier soll nicht in allen Einzelheiten auf die liturgische Bekleidung eingegangen werden, die in den Wandbildern des Materaner Gebiets durchaus nicht einheitlich wiedergegeben ist - auf Tunika, Albe, Dalmatik, Kasel oder

²⁸⁷ BARTLETT 1996.

²⁸⁸ PERTUSI 1978.

²⁸⁹ Vgl. oben, S.208.

²⁹⁰ Zu den Wandbildern in S. Nicola s. ANTONELLI 1954; die beiden Mitren befinden sich im Materaner Domschatz und im Museo Sacro Vaticano, s. CALÒ MARIANI/ FALDI/ STRINATI 1978.

Pluviale, bis hin zu den Pontifikalschuhen²⁹¹. So gehörten die Handschuhe, die Nikolaus in S. Maria della Valle, anders als in früheren Beispielen trägt, wie die Mitra erst seit dem späteren 13. Jahrhundert zu den Paramenten, die dem Bischof bei der Weihe übergeben wurden²⁹².

Interessanter als Handschuhe und die verschiedenen Gewänder sind die eigentlichen Insignien des Bischofsamtes, die auch auf den Wandbildern zuerst ins Auge fallen, das sind neben der Mitra vor allem das Pallium, der Bischofsstab - gelegentlich auch ein Thron. Die Bedeutung dieser Insignien ergibt sich in erster Linie aus ihrer Geschichte.

Wie Klauser zeigt, ist das Pallium ursprünglich ein weltliches Insigne, das Bischöfen als Abzeichen ihres hohen Ranges schon von Konstantin übergeben wurde²⁹³. Es entspricht insofern dem Loros, wie ihn auf dem Wandbild in S. Lucia alle Malve der Erzengel Michael trägt, und bedeutet die Einordnung der Bischöfe unter die hohen Ränge der römischen Reichsverwaltung. Später ist im Westen die Diözesangliederung alles, was von dieser Verwaltung übrig bleibt, und es ist der Papst, der das Pallium als spezifisches Insigne nur an Erzbischöfe verleiht. In der Nikolaus-Ikonographie erhält der Heilige das Pallium von Maria, die hier für die Kirche steht. Im Osten entspricht dem Pallium das Omophorion, das sich in der Form geringfügig unterscheidet - es besteht, wie im Fall des Nikolaus in der *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina zu sehen, nur aus einem einzigen Stoffstreifen²⁹⁴. Im späten 13. Jahrhundert verändert sich auch die Form des Palliums: anstelle zweier Bänder, die diagonal von den Schultern zur Brust geführt werden, tritt ein waagrecht, von Oberarm zu Oberarm geführter Streifen, von dem das Längsende herabhängt²⁹⁵.

Als Attribut tragen die heiligen Bischöfe ein Buch, das sie als Träger der Schriftkultur auszeichnet, oder den Bischofsstab. Der Stab ist *Jurisdiktionsabzeichen*, ein *Macht- und Befehls-, ein Gerichts- und Züchtigungszeichen*, also ebenfalls ein weltliches Hoheitszeichen, das auch von Laien-Fürsten verliehen wurde²⁹⁶. *Procedit pontifex cum baculo, quasi imperator cum sceptro*, schreibt Honorius von Autun - für liturgische Funktionen wurde der Bischofsstab erst vom 13. Jahrhundert an immer häufiger eingesetzt²⁹⁷. In der Hand des heiligen Papstes Gregor in S. Lucia alle Malve hat er eigentlich nichts zu suchen - der Stab wird verliehen, und der Papst, so lautet die gängige Begründung, benötigt keinen Stab, weil seine Macht von niemandem verliehen ist²⁹⁸. Offenbar wird die päpstliche Macht in Matera aber, zu Beginn der angevinischen Herrschaft, nicht als ausreichend gefestigt betrachtet, um auf ein solches Hoheitszeichen zu verzichten. Dies gilt in besonderem Maß für den thronenden Papst in SS. Pietro e Paolo, denn auch der Thron ist ja ein unmißverständliches Zeichen der Herrschaft. Später werden verschiedene heilige Bischöfe thronend dargestellt, wie Leukios in S. Leucio, Laterza. Dies kann natürlich im übertragenen Sinne gemeint sein - der Heilige thront im Himmel - doch fällt auf, daß nach Christus und der Madonna in der Regel nur heiligen Bischöfen das Privileg zukommt, auf einem Thron zu sitzen, während selbst eine heilige Königin wie Katharina steht²⁹⁹.

Daß Papst und Bischöfe eine Kopfbedeckung tragen, ist keinesfalls selbstverständlich. Zu Beginn des 8. Jahrhunderts stellten sich Päpste durch die Übernahme des Kamelaukions mit dem Kaiser auf eine Stufe³⁰⁰. In der *Konstantinischen Schenkung*, in der wenig später die

²⁹¹ Siehe dazu BRAUN 1907, zu ergänzen durch SALMON 1960.

²⁹² SALMON 1960, S.31.

²⁹³ KLAUSER 1953.

²⁹⁴ S. BRAUN 1907.

²⁹⁵ So sind in späterer Zeit auch Bischöfe in der griechischen Kirche SS. Stefani in Soletto dargestellt, s. BERGER 1982, S.135.

²⁹⁶ Die Laieninvestitur bildet den Streitpunkt des Investiturstreits; zit. nach SALMON 1960, S.61, 65.

²⁹⁷ Ebd., S.17.

²⁹⁸ Ebd., S.67 ff.

²⁹⁹ So die Heilige Katharina in S. Maria del Casale bei Bridisi, unmittelbar über dem Bild eines thronenden Bischofs (Abb.5.4); im Hochmittelalter sitzt der Bischof in der Regel auf einem Faldistorium in der Nähe des Altars, nicht mehr, wie früher, auf der Kathedra im Scheitelpunkt der Apsis, aber auch nicht, wie später, auf einem eigentlichen Thron, s. SALMON 1960, S.32, 43 f.

³⁰⁰ Ebd., S.21.

Gleich-, wenn nicht Höherstellung des Papstes gegenüber dem Kaiser vertreten wird, läßt der Fälscher Papst Silvester anstelle eines Diadems mit dem *phrygium* vorliebnehmen, einer kegelförmigen, weißen Kopfbedeckung, aus der sich die Mitra entwickelt hat³⁰¹. Im Silvesterzyklus von SS. Quattro Coronati wird dieses *phrygium* andererseits als Tiara dargestellt, die erst entstand, seit die Mitra, ab Mitte des 11. Jahrhunderts, auch an Bischöfe verliehen wurde³⁰². Allerdings kam die bischöfliche Mitra *allgemein* erst im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Gebrauch³⁰³. Man sieht, daß sich die apulischen Wandbilder durchaus am Erscheinungsbild zeitgenössischer Bischöfe orientieren, was an der Funktion der Mitra als Herrschaftszeichen nichts ändert. In einem römischen Pontifikale dieser Zeit heißt es: *Quandocumque mitra utitur, baculo utitur* - Mitra und Stab gehören seit dieser Zeit zusammen³⁰⁴.

Die Form der Mitra hat sich im Lauf der Zeit verändert, von einer flachen, konischen Haube zur *Mitra bicornis*, wie sie der thronende Prälat in SS. Pietro e Paolo trägt, bis hin zur neueren Form, bei der die *cornus* voreinander stehen. Die neuere Form ist im 13. Jahrhundert üblich, wie auch der Bischofsstab mit Krümme, doch finden sich gelegentlich auch noch bis gegen 1300 der T-förmige Knauf und die *Mitra bicornis* - neben weiteren Varianten, wie der flachen, querrrechteckigen Form des Heiligen neben Cosmas in S. Vito Vecchio in Gravina³⁰⁵. Wenn die Mitra hier mit edlen Steinen besetzt ist, so scheint dies keine Erfindung des Malers zu sein: auch Papst Clemens V. soll 1306 einem Abt eine Mitra *lapidibus pretiosis ornata* überreicht haben³⁰⁶. Eine Mitra, wie sie heilige Bischöfe auf den Wandbildern des Materaner Gebiets tragen, ist ein eindeutig westliches Insigne - in der Ostkirche gibt es eine Mitra erst in wesentlich späterer Zeit und in einer gänzlich anderen Form³⁰⁷. Wenn im späten 13. Jahrhundert, auch in den bedeutendsten Kirchen Apuliens und der Basilicata wie der Kathedrale von Tarent, S. Maria del Casale in Brindisi, S. Nicola in Bari oder der SS. Trinità in Venosa, allenthalben mitrierte heilige Bischöfe auftauchen, so spricht daraus der neu befestigte Hoheitsanspruch der römisch-katholischen Kirche, nach den früheren Streitigkeiten mit der Ostkirche, die 1054 zum Schisma führten, und den Auseinandersetzungen staufischer Zeit³⁰⁸.

Kirchenvater Hieronymus³⁰⁹

Der Asket und Bibelübersetzer Hieronymus bildete in S. Giovanni in Monterrone wohl ein Paar mit einem weiteren lateinischen Kirchenvater, innerhalb eines nur zum kleinen Teil erhaltenen Programmes, zu dem auch die Szene der Verkündigung gehörte. Auf dem fragmentarisch erhaltenen Wandbild sind, anders als in zahlreichen Darstellungen des Kirchenvaters aus späterer Zeit, keinerlei Attribute zu erkennen - wenn man von der liturgischen Bekleidung einmal absieht. Interessant erscheint immerhin, daß im Materaner Gebiet Darstellungen griechischer Kirchenväter wie Johannes Chrysostomos oder Gregor von Nazianz nicht erhalten sind. Die Darstellung des Hieronymus in der zentralen Kirche des Sasso Caveoso bekundet dagegen die Zugehörigkeit zur lateinischen Kirche.

Lit.: JUNGBLUT 1967.

³⁰¹ KLAUSER 1953.

³⁰² Vgl. LADNER 1941, 1970; SIRCH 1975; auch herausragende Äbte erhalten wie Bischöfe die Pontifikalinsignien, s. HOFMEISTER 1928.

³⁰³ SALMON 1960, S.31.

³⁰⁴ Ebd., S.32.

³⁰⁵ Ein Beispiel für die *mitra bicornis* ist die Stifterfigur Erzbischof Romualds in der linken Apside der Kathedrale von Bari (Ab.5.9); zum Stab s. SALMON 1960, S.30.

³⁰⁶ Ebd., S.47.

³⁰⁷ PILTZ 1977.

³⁰⁸ S. oben, S.209, Fußnote 21.

³⁰⁹ ἱερόνυμος = mit heiligem Namen.

Gregor der Große, Biograph Benedikts

Zu den Kirchenvätern zählt auch der heilige Papst Gregor I., dem für die Organisation und Liturgie, einschließlich des *Gregorianischen Chorals*, aber auch für die Bilderlehre der westlichen Kirche eine eminente Bedeutung zukommt³¹⁰. In S. Lucia alle Malve ist Gregor in erster Linie der Biograph der Heiligen Benedikt, dessen Bild dem seinen gegenübergestellt ist. Die Vita Benedikts erscheint erstmals in den Dialogen Gregors, die sich auch im Inventar des Felsenkonvents S. Angelo di Casalrotto bei Mottola nachweisen lassen - einem der wenigen Zeugnisse über den mittelalterlichen Bestand liturgischen Schrifttums in der weiteren Materaner Umgebung³¹¹. Was in SS. Agata e Lucia dargestellt ist, ist ein Begründungszusammenhang für die Existenz des Konvents. In diesem Programm kommt Gregor, auf dessen Betreiben die Entstehung des Benediktinerordens wesentlich mit zurückzuführen ist, eine bedeutende Rolle zu - möglicherweise ist dies sogar der Grund für seine Darstellung am Pfeiler der Felsenkirche.

Lit.: WOLF 1990, S.145 ff.

Januarius, Patron von Neapel und Benevent

Das Bild des Heiligen Januarius, angebracht wie eine Ikone an der rechten Seitenwand der ihm geweihten Felsenkirche S. Gennaro al Bradano, gehört zu den älteren Bischofsdarstellungen des Materaner Gebiets. Januarius, heute noch als Patron von Neapel verehrt, ist eine der bedeutenden Gründerfiguren süditalienischer Bistümer. Vor allem in der Januarius-Katakomben, aber auch in den Kirchen S. Severo in Neapel und S. Prisco in Capua sind seit dem 5. Jahrhundert eine Reihe von Darstellungen des Bischofs erhalten, der um 305 bei Pozzuoli das Martyrium erlitten haben soll. Zu Beginn des 9. Jahrhunderts wurden die Reliquien des Heiligen nach Benevent, in die Hauptstadt des langobardischen Dukats verbracht, und erst 1497 gelangten sie in die Kathedrale von Neapel, wo noch heute am 13. Januar das Fest der Translation gefeiert wird³¹².

Lit.: BELTING 1962, S.116 f.

Leukios, Patron von Brindisi

Der Heilige Leukios, dem eine kleine Kapelle in Laterza und eine weitere zwischen Matera, Ginosa und Montescaglioso geweiht war³¹³, gilt als erster Bischof und Patron von Brindisi. Daneben gibt es einen frühen Kult auch in Canosa, wo Überreste einer Leukios-Kirche aus dem 5. Jahrhundert erhalten sind - mithin in den beiden wichtigsten Städten des spätantiken, römischen Apulien. Nachdem Brindisi um 670 von den Langobarden zerstört worden war und das Bistum nach Oria verlagert wurde, wurden die Reliquien nach Trani überführt, nach einer anderen Version später von den Sarazenen nach Benevent verkauft. Spätestens im 11. Jahrhundert wurden die Gebeine des aus Alexandria stammenden, legendären Bischofs jedoch wieder in einer Ringkrypta im Vorgängerbau der heutigen Kathedrale von Brindisi verehrt. Leukios ist die griechische Form von Lucius - darin steckt *lux*, das Licht. Möglicherweise

³¹⁰ Der Papstname Gregor, wohl angelehnt an den griechischen Kirchenvater Gregor von Nazianz, geht zurück auf das neutestamentarische γρηγορεω, wachen, leben.

³¹¹ Das Inventar wurde 1263, anlässlich der Übersendung der liturgischen Gegenstände und Bücher der Felsenkirche an den Mutterkonvent in Cava angefertigt, s. FONSECA 1975A.

³¹² S. KAFTAL 1965; die Gebeine wurden unter Herzog Sico (817-832) von Neapel nach Benevent verbracht, das wohl erst seit dieser Zeit Januarius als Gründerbischof beansprucht, vgl. BELTING 1962, S.116 f.; es gibt aber auch den Kult der *duodecim fratres*, deren Reliquien 760 von Nordafrika nach Benevent gelangten, und von denen einer ebenfalls den Namen Januarius trägt, vgl. BHL; STADLER.

³¹³ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 52.

wurde der Kult zu Beginn der normannischen Herrschaft wiederbelebt, nach der Neuordnung der Diözesen unter römischer Hoheit, wie im Fall der heiligen Bischöfe Cataldus von Tarent, Sabinus von Canosa/ Bari oder Canio von Acerenza. Interessant erscheint im vorliegenden Zusammenhang, daß die Kulte der heiligen Bischöfe Leukios und Januarius wiederum entlang der Via Appia, der Hauptachse von Rom über Benevent und Tarent nach Brindisi, ins Materaner Gebiet gelangten.

Lit.: CARITO 1995, S.5 ff.; KAPPEL 1996A, S.302 ff.

Donatus: Gegenspieler eines unchristlichen Kaisers/ Patron des Fürstentums Achaia

Nicht alle im Materaner Gebiet dargestellten Bischöfe lassen sich identifizieren. Wo eine Namensinschrift fehlt, wie schon in der Handwaschungsszene der *Cripta del Peccato Originale* und in der späteren Szene in SS. Pietro e Paolo, aber auch im Fall des zweiten Bischofs in S. Lucia alle Malve, eines Bischofs in der Masseria Jesce oder der vierten Figur an der linken Seitenwand von S. Vito Vecchio in Gravina, tritt der Bischof hinter seinem Amt zurück. Der Titelheilige von S. Donato, der auch in der Masseria Jesce dargestellt ist, ist dort zwar inschriftlich gekennzeichnet. Es gibt jedoch mehr als einen Heiligen dieses Namens³¹⁴. Der bekannteste heilige Bischof namens Donatus wurde in Arezzo verehrt. Anders als im Fall der Bischöfe Januarius und Leukios erscheint hier ein geographischer Bezug unerfindlich, so daß zunächst die Frage aufgeworfen werden muß, ob es sich um einen anderen Donatus handeln könnte. So hieß auch einer der *duodecim fratres*, die als Patrone von Benevent gefeiert wurden, Donatus³¹⁵. Stadler nennt unter vielen anderen einen *Märtyrer, der in Lucanien [der Basilicata] von den Saracenen getötet wurde*³¹⁶. Keiner der beiden ist allerdings Bischof.

Die heiligen Bischöfe namens Donatus lassen sich im wesentlichen auf zwei Figuren zurückführen. Donatus von Fiesole und Donatus von Besançon sind augenscheinlich an die Figur des Donatus von Arezzo angelehnt³¹⁷. Zwei weitere heilige Bischöfe östlich der Adria sind dagegen ohne weiteres mit dem Bischof von Euröa in der Region Epirus zu identifizieren: in einem Fall handelt es sich um eine Kultverlagerung nach Evorea auf Zypern, in eine Stadt, die sich später St. Donatus nannte, im Fall eines Donatus von Cassiope auf Korfu gar nur um eine Verwechslung³¹⁸. Donatus von Arezzo und Donatus von Euröa sind dagegen zwei deutlich getrennte Figuren: Jahrestag, Todesjahr und die Bestandteile der Legenden zeigen ursprünglich keine Gemeinsamkeiten, auch wenn sie in spätmittelalterlicher Zeit oft miteinander vermengt werden. So schützt der Heilige Donatus von Arezzo auch vor Unwetter - ein Patronat, das ursprünglich auf den Bischof von Euröa zurückzuführen ist, dem auch die Fähigkeit zugesprochen wird, Regen zu erzeugen³¹⁹. Die *legenda aurea* verbindet Ereignisse aus der Vita des Donatus von Euröa - den Drachenkampf und die Bekehrung des Kaisers Theodosius - mit dem Kelchwunder des Bischofs von Arezzo zu einer einzigen Geschichte³²⁰.

Von diesem Kelchwunder berichtet schon Gregor der Große im ersten Buch seiner Dialoge. Donatus soll in jungen Jahren mit göttlicher Hilfe einen zu Boden gefallenen Krug wieder zusammengefügt haben - ein entsprechender bodenloser Kelch, aus dem dennoch keine

³¹⁴ STADLER kennt nicht weniger als 122 Heilige namens Donatus; vgl. BHG; BHL (10 Einträge, darunter vier Bischöfe); BIBLIOTHECA SANCTORUM (insgesamt 36 Einträge).

³¹⁵ STADLER, Donatus Nr. 84; vgl. BHL.

³¹⁶ STADLER, Donatus Nr. 115.

³¹⁷ Der Jahrestag des Bischofs von Besançon fällt wie der des Donatus von Arezzo auf den 7. August; der Kult in Fiesole dürfte in Konkurrenz zum Kult des Bischofs im nahegelegenen Arezzo entstanden sein.

³¹⁸ Der Bischof von Evorea soll wie derjenige von Euröa im Jahre 387 verstorben sein; zu dem angeblichen Bischof von Cassiope s. BIBLIOTHECA SANCTORUM.

³¹⁹ SALES DOYÉ.

³²⁰ LEGENDA AUREA.

Flüssigkeit auslief, wurde noch im hohen Mittelalter in Arezzo den Gläubigen gezeigt. Die Dialoge Gregors stellen den ersten Hinweis auf Donatus von Arezzo dar. Es gab aber noch einen weiteren, historischen Donatus, der seit 313 Bischof von Karthago war, und der mit seinem Eintreten für eine strenge Disziplin innerhalb der Kirche vor allem in Nordafrika viele Anhänger hatte. Er wurde allerdings nicht heiliggesprochen und mußte 347 zurücktreten - Gegner des Donatismus waren nicht erst Augustinus und Gregor der Große, sondern bereits Konstantin und Konstantius II. Dagegen rief Julian *Apostata* (361-363) die donatistischen Bischöfe in ihre Ämter zurück. Die Figur des Donatus von Arezzo scheint nicht nur geeignet, die Erinnerung an den Bischof Donatus von Karthago verblassen zu lassen, sie ist geradezu in Antithese zu dem vom Christentum abgefallenen Kaiser Julianus aufgebaut: er soll zuerst, was historisch kaum möglich ist, mit ihm zusammen die Schule besucht, und später dann in der nur zweijährigen Regierungszeit des Kaisers das Martyrium erlitten haben³²¹.

Im 11. Jahrhundert beschäftigt sich Petrus Damiani wieder mit der Figur des heiligen Bischofs, dessen Kult im Zuge der Kirchenreform in ganz Italien Verbreitung findet³²²: Donatus von Arezzo ist Gegenspieler eines abtrünnigen Kaisers und soll als solcher offenbar bereits vor dem Investiturstreit die Meinungen zugunsten der Kirche polarisieren. Sein Kult ist in der Basilicata spätestens im 12. Jahrhundert bezeugt. Die Donatuskirche in Ripacandida, die einen interessanten Freskenzyklus aus dem frühen 15. Jahrhundert enthält, ist schon in der ersten urkundlichen Erwähnung des Ortes 1152 genannt. In Ripacandida entwickelte sich um 1200, in offenbarem Gegensatz zu dem von der Kirche propagierten heiligen Bischof, der Kult eines zweiten Donatus, der dem lokalen Adel entstammte und als Mönch in Montevegine mit nur 19 Jahren verstarb³²³. Die Figur des Donatus von Arezzo, Gegenspieler eines abtrünnigen Kaisers, muß durch die Auseinandersetzungen zwischen den Päpsten und dem abtrünnigen Stauferkaiser neue Brisanz erhalten haben - eine Bedeutung, die wohl noch im Donatus-Kult angevinischer Zeit mitschwingt³²⁴.

Die *legenda aurea* entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Wenn sich in dieser Zeit die Legenden des Bischofs von Arezzo und des Bischofs von Euröa vermischen, so dürfte dies auf die lateinischen Eroberungen auf griechischem Gebiet im Gefolge des vierten Kreuzzugs zurückzuführen sein. Donatus von Arezzo gilt auch als Patron des Fürstentums Achaia, das sich bis 1267 als Lehen des lateinischen Titularkaisers Balduin II. von Courtenay in der Hand Fürst Wilhelms II. von Villehardouin befand, und dann durch die Konventionen von Viterbo an Karl I. von Anjou gelangte - Ziel dieser Vereinbarungen war die Rückeroberung Konstantinopels³²⁵. Als Philipp, der Enkel Karls, 1294 Katharina von Valois-Courtenay heiratete und damit selbst zum Titularkaiser von Konstantinopel aufstieg, wurde Achaia aber Bestandteil des Fürstentums von Tarent, dem auch Matera angehörte. Die Kirche S. Donato befindet sich im Materaner Stadtteil Casalnuovo, in dem nach Quellen aus dem 16. Jahrhundert eine slawische Bevölkerungsgruppe lebte³²⁶. Möglicherweise waren diese Slawen zur Zeit der Anjou aus dem Fürstentum Achaia zugewandert und hatte den Kult des Donatus mitgebracht - in dieser Zeit entstand jedenfalls der Kirchenkomplex des Convicinio di S. Antonio.

Lit.: HAUSCHILD 1991, S.470 ff.

³²¹ Vgl. BIBLIOTHECA SANCTORUM.

³²² Petrus Damiani, Sermones 38, s. BIBLIOTHECA SANCTORUM.

³²³ HAUSCHILD 1991, S.470 ff.

³²⁴ Ein silbernes Büstenreliquiar des Donatus aus dem späteren 14. Jahrhundert befindet sich in der Kathedrale von Bari, s. RESTAURI IN PUGLIA 1983, Bd. 1.

³²⁵ S. FRANCHI 1975.

³²⁶ MAURO/ MOLITERNI 1988.

Die heiligen Diakone Vincentius und Stephanus

Darstellungen heiliger Diakone sind in zwei Kirchen des Materaner Gebiets erhalten: in SS. Pietro e Paolo der Heilige Vincentius, wahrscheinlich derselbe und Stephanus in der *Chiesa rupestre della Deesis* in Gravina. Entsprechend ihrer liturgischen Funktion befinden sich die Bilder der Diakone jeweils neben der Hauptapsis der Felsenkirche. Sie schwenken ein Weihrauchfaß und tragen auf der verhüllten oder von einem Manipel bedeckten linken Hand einen Kasten mit rundem oder dachartig schrägem Deckel, der Wein und Brot, die Opfertgaben der Eucharistie enthält. Ein solches Behältnis, das vielleicht zu Unrecht als Reliquiar angesehen wird, hat sich im Museo Civico in Altamura erhalten³²⁷. Ein Diakon scheint auch der Heilige rechts neben der Hauptapsis von S. Gennaro al Bradano zu sein, wenn auch der Vollbart ungewöhnlich ist, da Diakone als eher jüngere Kleriker, vor dem Aufstieg in höhere Ämter, in der Regel bartlos dargestellt werden. Ihre liturgische Bekleidung ist die Dalmatik, Stephanus hat zusätzlich eine Stola über der linken Schulter hängen. Diakone folgen im Rang auf die Bischöfe, andererseits rückt zumindest Stephanus, der erste aller Diakone, in die Nähe der Apostel, die ihn noch persönlich in sein Amt eingesetzt haben sollen³²⁸. Sein Festtag ist der 26. Dezember, unmittelbar anschließend an die Geburt Christi, auch weil er als erster aller Märtyrer dem Beispiel Christi folgt. Stephanus ist zusammen mit Laurentius Patron von Rom, wo die Gebeine beider zusammen in S. Lorenzo fuori le mura beigesetzt sind. Der Kopf des Stephanus wurde den Gläubigen auch in einem bis heute erhaltenen silbernen Reliquiar in S. Stefano in Monopoli, einer der großen Benediktinerabteien Apuliens, präsentiert³²⁹. Die Martyrien der Erzmärtyrer Stephanus und Laurentius sind in der Epiphanius-Grotte von S. Vincenzo al Volturno, und in identischer Ikonographie fast 500 Jahre später in S. Margherita bei Melfi dargestellt³³⁰. Die Benediktinerabtei S. Vincenzo al Volturno, die im 9. Jahrhundert mehrere Kirchen in Matera besaß und deren Abt Hilarius zu Beginn des 11. Jahrhunderts aus Matera stammte, war einer von mehreren Orten, die behaupteten, den gesamten Körper des heiligen Diakons und Märtyrers Vincentius zu besitzen. Die Namen aller drei angesprochenen Diakone spielen in ähnlicher Weise auf das Martyrium an: Στεφάνος bedeutet Kranz, auch im übertragenen Sinne von Lohn, Preis, Schmuck, Ruhm, Sieg, in *Laurentius* steckt der Lorbeer und in *Vincentius*, unschwer zu erkennen, ebenfalls das Siegesmotiv.

Lit.: KÜHNEL 1988, S. 65 ff.

Apostel

Petrus, *princeps apostolorum*

Ein Wandbild mit der Aufschrift *princeps apostolorum* fand der Materaner Archäologe Ridola in einer Kirche im Zentrum der Altstadt, die heute wieder verschüttet ist, zwei Etagen unterhalb der heutigen Bebauung³³¹. Petrus steht auch im Zentrum der linken Apsis der *Cripta del Peccato Originale*; spätere Darstellungen befinden sich in S. Giovanni in

³²⁷ S. FEDERICO BARI 1995, S.540, Kat. 16.15., Maße 27 x 22 x 9 cm; die Thematik der Darstellung im Tempel und einer Kreuzigungsgruppe läßt auf die Eucharistie, nicht auf Reliquien schließen.

³²⁸ Nach Aps., Kapitel 6 und 7.

³²⁹ FEDERICO BARI 1995, S.543 f., Kat. 16.28.; S. Stefano war eine Gründung des Grafen Gottfried von Conversano, eingebaut in eine ehemaliges römisches Kastell, von Paschalis II. unmittelbar dem Heiligen Stuhl unterstellt, 1317 dem Johanniterorden übergeben und im 15. Jahrhundert wieder militärisch genutzt, vgl. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980.

³³⁰ Vgl. UNA GRANDE ABBAZIA 1985; S. VINCENZO 1985; VIVARELLI 1973.

³³¹ GUIDA 1988, S.193.

Monterrone, als Nebenfigur der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve, in S. Nicola al Seminario, Madonna degli Angeli, sowie in S. Vito Vecchio und der Chiesa rupestre della Deesis in Gravina. Petrus waren die Pfarrkirchen der beiden Sassi von Matera geweiht, und auch die Felsenkirche SS. Pietro e Paolo vor den Toren der Stadt. Die Materaner Historiker führen den Kult auf die Missionstätigkeit des Apostels selbst zurück, der von Tarent aus nach Rom gelangt sein soll³³². Tatsächlich gab es auch in Tarent zwei bedeutende Konvente, die Petrus geweiht waren: der eine befand sich auf einer der Stadt vorgelagerten Insel; der andere, die kaiserliche Stiftung S. Pietro Imperiale, wurde ursprünglich, in byzantinischer Zeit als Apostelbasilika bezeichnet³³³.

Darin zeigt sich bereits eine Differenz zwischen der westlichen und der östlichen Auffassung: im Westen galt Petrus als souveräner Apostelfürst, im Osten gewissermaßen nur als Vorsitzender eines Apostelkonzils³³⁴. Während in der diesseitigen Kirchenhierarchie die Bischöfe den höchsten Rang einnehmen, stehen unter den Heiligen die Apostel, als erste Verkünder des Wortes, noch über ihnen. Verschiedene Bischöfe beriefen sich daher auf den einen oder anderen Apostel als Bistumsgründer, und an erster Stelle trifft dies auf den römischen Bischof zu. Mochte der Anspruch auf den Primat der römischen Kirche *de facto* auch durch die Stellung der alten Reichshauptstadt begründet sein, legitimiert wurde er durch die unmittelbare Nachfolge Petri, nach dem Christuswort: *du bist Petrus [=der Fels], und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde* (Matthäus 16,18)³³⁵. Dieser Bezug ist gegenwärtig in Bezeichnungen wie *apostolischer Stuhl*, *Kathedra Petri* oder *Patrimonium Petri*, aber auch überall dort, wo von der römischen Kirche ausgehend ein Rechtsverhältnis begründet wird, wie etwa, wenn Robert Guiscard auf dem Konzil von Melfi den Titel eines *Dei gratia et Sancti Petri dux Apulie et Calabriae* [...] annimmt, oder Papst Gregor IX. die Büsserinnen von Akkon *sub Beati Petri & nostra protectione* stellt³³⁶.

Symbol dieser Rechtsfunktion, die nach römischer Auffassung den Papst als Nachfolger Petri über alle anderen Bischöfe, aber auch über die weltlichen Herrscher stellt, sind die Schlüssel in der Hand des Apostels. Wie es im Matthäusevangelium weiter heißt: *Ich will dir des Himmelreichs Schlüssel geben, und alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmelreich gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel los sein* (16,19). Auf Erden ist die Gnade oder Protektion Petri die Gnade oder Protektion der römischen Kirche. Ein *Fürst*, *princeps*, etymologisch der *Erste*, ist ein unabhängiger Herrscher, über dem nur noch der König, in diesem Fall der König der Könige Christus selbst steht³³⁷. Auch der relativ früh, allerdings auch erst seit dem 9. Jahrhundert in Tarent und Matera nachweisbare Kult des Apostelfürsten ändert nichts an dieser Konnotation zum Papsttum und der römischen Kirche. Gerade in Tarent ist schon sehr früh, um 600, dann wieder in der Mitte des 8. Jahrhunderts und erneut 880, zu Beginn der byzantinischen Herrschaft, ein römisch-katholischer Bischof bezeugt³³⁸. In der *Cripta del Peccato Originale* verweist nicht nur die prominente Position des Apostels Petrus, sondern auch die Darstellung der Maria Regina und der Genesiszyklus auf einen Bezug zur römischen Kirche. Der frühe

³³² Vgl. historischer Teil, S.43, Fußnote188.

³³³ Wie die Apostelbasilika in der Hauptstadt, die allen 12 Aposteln geweiht war, s. FALKENHAUSEN 1988.

³³⁴ Vgl. für den folgenden Abschnitt DVORNIK 1958, 1964.

³³⁵ Seit Leo I. gilt der Papst im rechtlichen Sinne als Erbe und Stellvertreter Petri, vgl. SCHATZ 1990, S.44.

³³⁶ MÉNAGER 1980, Dok. 6; UGHELLI, Sp. 38; das Pallium ruht, bevor es als Amtszeichen der römisch-katholischen Kirche an Erzbischöfe verliehen wird, auf dem Petrusgrab, SCHATZ 1990, S.87.

³³⁷ Ein Indiz für die Selbsteinschätzung des Papsttums ist der Gebrauch der Titel *vicarius Petri* und *vicarius Christi*; *vicarius* hat seit antiker Zeit den präzisen juristischen Sinn eines Stellvertreters; der zweite Titel wurde vor allem seit der Kirchenreform des 11. Jahrhunderts zunehmend gebraucht, s. MACCARRONE 1952.

³³⁸ Gregor der Große schreibt 603 einen Brief an Bischof Honorius; Bischof Anfredus ist 743 auf einem Konzil in Rom anwesend; 880 tadelt Papst Stefan V. die byzantinische Verwaltung, den kanonisch gewählten, lateinischen Bischof vertrieben zu haben und setzt einen neuen ein, s. Fonseca, Cosimo Damiano: „La Chiesa di Taranto tra il primo e il secondo millennio“, in: FONSECA 1987, S. 51-76

Petruskult ist hier offenbar ein Indiz für das Verhältnis zwischen der römischen Kirche und den seit Mitte des 7. Jahrhunderts zum Katholizismus konvertierten Langobarden³³⁹.

Lit.: MACCARRONE 1952; RIMOLDI 1958; DVORNIK 1958, 1966; D'ANGELA 1975; WEITZMANN 1983; FALKENHAUSEN 1988.

Andreas

Andreas, der erstberufene unter den Aposteln und ältere Bruder des Petrus ist schon in der linken Apside der *Cripta del Peccato Originale* als Assistenzfigur des Apostelfürsten dargestellt - zusammen mit dem Evangelisten Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu³⁴⁰. Spätere Beispiele befinden sich in S. Giovanni in Monterrone und S. Croce in Ginosa.

Der hohe Rang des Apostels und seine Bedeutung in der westlichen Kirche zeigt sich unter anderem darin, daß schon der spätere Papst Gregor der Große einen Konvent, den er im elterlichen Haus einrichtete, Andreas weihte. Wenn die Verehrung für Andreas im Westen in mittelalterlicher Zeit nachließ, so dürfte dies mit einer Legende zusammenhängen, die im 7. Jahrhundert in Konstantinopel entstand und vor allem vom 9. Jahrhundert an eine gewisse Rolle spielt³⁴¹. Wenn Petrus der erste römische Bischof war, sagt diese Legende, so war Andreas, sein älterer Bruder, der erste Bischof von Konstantinopel; wenn Petrus zwar im Rang über ihm stand, was nicht bestritten wurde, so solle man doch im brüderlichen Einvernehmen die Kirche verwalten. Die Gebeine des Andreas waren die bedeutendsten Reliquien der Apostelbasilika in Konstantinopel, der Grablege der Kaiser. Daß die Legende im Süden Italiens bekannt war, belegt ein Brief des italo-griechischen Autors Nilus Doxapatris an Roger II. von 1143, der ohne den römischen Primat anzuzweifeln den hohen Rang des Patriarchen von Konstantinopel betont und sich dabei auf Andreas beruft³⁴².

Ein griechischer, dem Apostel geweihter Konvent auf einer dem Hafen von Brindisi vorgelagerten Insel³⁴³ wurde gleich zu Beginn der normannischen Herrschaft den Benediktinern übergeben. Sie errichteten dort eine bedeutende Kirche (die heute allerdings nicht mehr erhalten ist, da sie in späterer Zeit Festungsanlagen weichen mußte) - eine symbolische Inbesitznahme eines prominenten Ortes, rund 40 Jahre bevor im Zentrum der Stadt die zweite Benediktinerkirche S. Benedetto entstand³⁴⁴. Etwas ähnliches scheint mit dem Wandbild in S. Giovanni in Monterrone passiert zu sein: wo in der apulischen Wandmalerei Palimpseste auftreten, wiederholt, wie Fonseca feststellt, in der Regel die spätere Schicht das ältere Thema³⁴⁵; hier wurde aber das Bild des Apostels durch ein Marienbild ersetzt, und erst durch die partielle Zerstörung dieses Bildes kamen der Kopf und die Namensinschrift wieder zum Vorschein. Die Auseinandersetzungen um den römischen Primat nahmen im 13. Jahrhundert, nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrerheere, an Schärfe zu. Nikolaus Mesardonites lehnt 1206 unter Berufung auf Andreas, den Erstberufenen, den Vorrang der Papstkirche gänzlich ab, während ein *Tractatus contra Graecos* der Dominikaner von 1252 leugnet, daß Konstantinopel überhaupt als Sitz eines Bischofs anzusehen sei: *proprie sedem non habet*³⁴⁶.

Der Heilige im linken Nebenraum von S. Croce in Ginosa ist nur aufgrund der Ikonographie, der mit dem Apostel in S. Giovanni in Monterrone und anderen Beispielen vergleichbaren Haar- und Barttracht als Andreas zu identifizieren. Interessanterweise scheint schon diese Ikonographie auf die östlichen Vorstellungen hinzuweisen: das lange, weiße oder graue Haar

³³⁹ Vgl. OTRANTO 1988.

³⁴⁰ Vgl. Joh. 1,35 ff.; Joh. 19,26; ἀνδρεία ist Mut, Tapferkeit.

³⁴¹ DVORNIK 1958.

³⁴² Ebd., S.287.

³⁴³ Ähnlich S. Pietro sull'Isola vor Tarent

³⁴⁴ S. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980.

³⁴⁵ FONSECA 1979, S.28, Fußnote 46; vgl. Vitus in S. Spirito.

³⁴⁶ DVORNIK 1958, S.290, 292.

kennzeichnet Andreas gegenüber Petrus als den Älteren; der Vollbart und die zotteligen Haare sind nach dem Vorbild Johannes des Täufers gestaltet und kennzeichnen das Eremitenideal der Ostkirche.

Lit.: DVORNIK 1958.

Jakobus: Patron der Spanier, Identifikationsfigur des Abendlandes

Vom 9. Jahrhundert an begann zumindest im Westen ein anderer Apostel Andreas den Rang abzulaufen. Mit der Invention der Gebeine Jakobus' des Älteren, des ersten Märtyrers unter den Aposteln³⁴⁷, setzte ein Pilgerverkehr ein, der Santiago di Compostela zum wichtigsten Wallfahrtszentrum des Abendlandes machte, vergleichbar nur mit Rom und Jerusalem, und den Apostel selbst zum Sinnbild des Pilgers. Als solcher erscheint er auch auf vier Wandbildern des Materaner Gebiets, deren ältestes in S. Domenica in Ginosa allerdings, bis auf den Namenszug, nicht mehr erhalten ist. Ein *casale S. Iacobi* ist weiterhin im Katalog Friedrichs II. über die Reparatur der Kastelle erwähnt - möglicherweise zu identifizieren mit dem *villaggio Saraceno* zwischen Matera und Montescaglioso, einer der größten, unverändert erhaltenen mittelalterlichen Felsensiedlungen³⁴⁸.

Der Jakobuskult stützt sich auf eine seit dem 6. Jahrhundert bekannte Tradition, den Aposteln - in Anlehnung an die Apostelgeschichte des Lukas, den Text, der den Übergang von einer jüdischen zu einer universalen Religion begründet - bestimmte Missionsgebiete zuzuweisen, wenn auch die Mission des Jakobus in Spanien mit seinem frühen Martyrium schwer vereinbar erscheinen mag. In erster Linie war Jakobus, der Maurentöter, Identifikationsfigur im Kampf gegen den islamischen Gegner und als solcher Patron Spaniens und der gegen die Mauren kämpfenden christlichen Ritter. Daß ein Apostel auch in diesem Fall Machtansprüche verkörpert, zeigt sich, wenn König Ordoños III. von Asturien den Bischof von Compostela als *Bischof dieses unseres Patrons und Vorsteher der ganzen Welt* anredet, wenn dieser selbst im 10. Jahrhundert den Titel *Bischof des Apostolischen Stuhls* annimmt - in seltsamer Nähe zur ureigensten päpstlichen Titulatur und ungeachtet der Tatsache, daß er erst im 12. Jahrhundert in den Rang eines Erzbischofs erhoben wird - oder auch in der Idee eines spanischen Kaisertums³⁴⁹. Dennoch beschränkt sich die Bedeutung des Apostels nicht auf Spanien, er wird für das gesamte Abendland zur Identifikationsfigur. Einig in der Verehrung des Apostels wie im Kampf gegen die Mohammedaner, begegnen sich auf den Wegen nach Santiago, wo sich im Hochmittelalter mehr als irgendwo anders die romanische Kunst entwickelt, Pilger aus ganz Europa.

In der Sammlung von 22 Wundern des Apostels im zweiten Buch des *Liber Sancti Jacobi* aus dem 12. Jahrhundert befindet sich auch die Geschichte eines apulischen Ritters, der durch die Berührung einer aus Santiago mitgebrachten Jakobusmuschel von einem Halsleiden geheilt wird³⁵⁰. Daß auch in S. Giovanni in Monterrone in Matera Jakobus der Ältere und der Wallfahrtsort in Compostela angesprochen sind, zeigt der Pilgerstab in der Hand des Apostels. Diese Ikonographie differenziert sich in den beiden folgenden Darstellungen. In S. Vito Vecchio in Gravina erscheint zu Füßen des Jakobus eine Gruppe von Pilgern, in S. Giacomo in Laterza gar in fünf Szenen das in spätmittelalterlicher Zeit häufiger dargestellte Wunder von San Domingo de la Calzada³⁵¹.

Lit.: HÜFFER 1957; PLÖTZ 1984; HERBERS 1986; BOTTINEAU 1987; AVERKORN 1996.

³⁴⁷ Aps. 12,2.

³⁴⁸ Vgl. Katalog, S. Nicola al Saraceno.

³⁴⁹ HÜFFER 1957, S.27 ff.

³⁵⁰ PLÖTZ 1984, S.254.

³⁵¹ Beispielsweise auf dem Altar des Friedrich Herlin in der Jakobskirche von Rothenburg o.d.T.

Bartholomäus und Benevent

Neben Johannes dem Evangelisten, der als zweite Assistenzfigur der linken Apside der *Cripta del Peccato Originale* und in Kreuzigungsgruppen auftaucht, Philippus, der als einer von drei Aposteln an der Seitenwand von S. Domenica in Ginosa dargestellt war, und weiteren Aposteln, die sich ohne Inschrift nicht mehr identifizieren lassen, ist vor allem noch Bartholomäus zu nennen, der in S. Vito Vecchio in Gravina und, anstelle des Täufers, in der Deesis-Gruppe von S. Croce in Ginosa zu sehen ist. In diesem Fall führt der geographische Bezug nicht bis in den äußersten Westen Spaniens - Bartholomäus war Patron von Benevent. In groben Zügen läßt sich die Entstehung des Kultes mit dem des Jakobus vergleichen: als Missionsgebiet des Apostels wird ein diffuser Orient angegeben, der von Armenien über Mesopotamien bis nach Indien reicht, doch gelangten seine Reliquien auf unerklärliche Weise um 580 nach Lipari, von wo aus sie nach einem Sarazenenangriff 838 nach Benevent verbracht wurden³⁵². Dies ist ungefähr die Zeit der Auffindung des Apostelgrabes in Compostela, zugleich aber auch ein ereignisreicher Abschnitt in der Geschichte des Langobardenfürstentums. Erst in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten hatte man die Reliquien des Januarius von Neapel nach Benevent verbracht. In derselben Zeit entstanden aber auch die Szenen der Vita des eigentlichen beneventanischen Gründerbischofs Barbatus in der Krypta der Kathedrale, wie überhaupt die bedeutendsten Wandmalereien dieser Zeit, in der Hofkirche S. Sophia, in S. Vincenzo al Volturno und schließlich auch das eine Beispiel in Matera³⁵³. Bald darauf kommt es aber zu Spannungen, die 847 in der Teilung des Fürstentums zwischen Benevent und Salerno enden. Auch Salerno beansprucht daraufhin seinen Apostel, und zwar Matthäus, den Missionar Äthiopiens.

Es scheint allerdings, als ob der Kult der beiden Apostel, anders als im Fall des Jakobus in Spanien, sehr bald wieder an Anziehungskraft verlor. In Salerno wurde das Grab des Matthäus 1080 unter Erzbischof Alanus wiederentdeckt, und die Gebeine wurden in einen neu errichteten, von Papst Gregor VII. persönlich geweihten Kirchenbau transloziert³⁵⁴. Die Reliquien des Bartholomäus wurden dagegen angeblich 983 von Otto III. nach Rom verbracht, wo sie noch heute auf der Tiberinsel verehrt werden. In Benevent, seit 1051 in päpstlichem Besitz, wurde diese Überlieferung bestritten, wie auch die *legenda aurea* vermerkt: *Man sagt, daß die Gebeine nun in Rom sind; aber die von Benevent sprechen, daß sie noch in ihrer Stadt seien*³⁵⁵. Daß Benevent als Stadt des Apostels Bartholomäus galt, und welche Verehrung diesem entgegengebracht wurde, zeigt auch die Wallfahrt des Abtes Suger von St. Denis, die ihn durch die fünf wichtigsten, süditalienischen Kultorte führte: nach Montecassino, Benevent, Salerno, Bari mit der Nikolausbasilika und schließlich zum Michaelsheiligtum am Gargano³⁵⁶.

Johannes der Täufer

Johannes der Täufer, der letzte Prophet und Vorläufer Christi, dessen Fest auf die Sommersonnenwende fällt wie Christi Geburt auf die Wintersonnenwende, steht in der

³⁵² Vgl. BIBLIOTHECA SANCTORUM; in einem der ältesten, aus Montecassino stammenden und später in Benevent verwendeten Kalendarium in der Biblioteca Casanatense in Rom (Cod. 641) aus dem 9. Jahrhundert sind nicht weniger als fünf Feste zu Ehren des Apostels eingetragen, deren wichtigstes am 24. oder 25. August die Translation der Gebeine von Indien nach Lipari ist, s. LOEW 1908.

³⁵³ Vgl. BELTING 1962, S.116; BELTING 1968, S.57 ff.

³⁵⁴ S. BIBLIOTHECA SANCTORUM.

³⁵⁵ LEGENDA AUREA.

³⁵⁶ TRIPPUTI 1984.

Rangfolge der Heiligen ganz oben³⁵⁷. Darum erscheint er auch, als Fürsprecher erster Güte, fast immer in der Deesis-Gruppe oder ähnlichen Kompositionen wie der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve. Auch im Einzelbild des Johannes bleibt, ähnlich wie bei Maria, in der Regel ein Bezug zu Christus erhalten, wenn etwa der Täufer als Titelheiliger in S. Giovanni in Monterrone mit priesterlichen Sandalen, Tunika und Fellmantel die Neophyten mit den Worten *ecce agnus Dei ...* (Joh. 1,29) auf Christus hinweist, oder in der *Cripta del Cristo Docente* neben dem Christusbild in der Apsis steht. Im ersten Fall erscheint Johannes eher als Täufer, im zweiten als Fürsprecher, mit dem Aufruf zur Buße. Eine andere Ikonographie zeigt das Einzelbild in S. Lucia alle Malve. Hier trägt der Täufer keine Tunika, sondern nur den Fellmantel, der ihn, zusammen mit dem langen, zotteligen Haar und Vollbart als Eremiten kennzeichnet, als Prediger in der Wüste. *Ego vox clamantis in deserto*, lautet auch die Inschrift auf dem entrollten Rotulus, *parate viam Domini* (Joh. 1,23).

Der Aufruf, den Weg des Herrn zu bereiten, richtet sich an die bereits geweihten Nonnen, die nicht erst auf das Lamm Gottes hingewiesen werden müssen. Das Bild des Asketen bezieht sich auch auf Benedikt, den 'Stammvater des abendländischen Mönchtums', der etwas unterhalb und vor Johannes steht³⁵⁸. *Begraben wurde der ehrwürdige Vater Benedikt in der Kirche des hl. Johannes des Täufers, die er selbst nach der Zerstörung des Apolloaltars erbaut hatte*, schreibt bereits Gregor der Große in der Biographie Benedikts im zweiten Buch seiner Dialoge³⁵⁹. Seinem asketischen Äußeren zum Trotz hat der Täufer in S. Lucia alle Malve aber auch etwas ausgesprochen hoheitliches, würdevolles. Den Fellmantel hat er über den linken Arm gelegt, wie der Erzengel an der linken Seitenwand der Felsenkirche den imperialen Loros. Das scheinbar zwanglos um den Hals gebundene Tuch erinnert durchaus an das Pallium eines Bischofs. Wie Benedikt hält Johannes auch einen Stab, der jedoch etwas kürzer ist und anstelle der Krümme ein großes, mit zwei Steinen geschmücktes Kreuz auf einer kleinen Kugel trägt. Obwohl hier sicher ein Bezug zum Abtsstab Benedikts gegeben ist, erinnert dieser Stab doch eher an ein Szepter, noch deutlicher aber an die päpstliche *ferula*³⁶⁰. Hier wird zur Legitimation des Benediktinerinnenkonvents die höchste Autorität bemüht³⁶¹.

Lit.: MASSERON 1957.

Mönchsheilige Benedikt, der Gesegnete

Der Heilige Benedikt bildet den Angelpunkt des Bildprogramms von S. Lucia alle Malve. Er steht seiner Schwester Scholastica gegenüber, die den weiblichen Zweig des Ordens begründet, dem auch der Konvent in Matera angehört. Hinter ihm steht die vorbildliche Figur Johannes des Täufers, des Eremiten, der dazu auffordert, den Weg des Herrn zu bereiten. Ihm gegenüber, am zentralen Pfeiler zwischen dem linken und mittleren Schiff der Felsenkirche, steht aber auch Gregor der Große, durch dessen Dialoge die Figur des *Benedictus*, des *Gesegneten*, überhaupt erst in Erscheinung tritt. Das Bild zeigt Benedikt in der seit dem vermeintlich ältesten Bild in der *Hermes-Katakomben* in Rom üblichen Ikonographie, mit

³⁵⁷ *Unter allen, die vom Weibe geboren sind, ist keiner aufgestanden, der größer sei als Johannes der Täufer*, Matth. 11,11; Luk. 7,28; Honorius d'Autun bezieht das Johanneswort *Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen* (Joh.3,30) auf die Geburtstage des Täufers und des Herrn, MASSERON 1957, S.9.

³⁵⁸ Im Paradies der *Divina Commedia*, 32, 31-35 folgen in einer Reihe auf den *gran Giovanni*, der als höchster männlicher Heiliger Maria gegenübergestellt ist, Franziskus, Benedikt und Augustinus.

³⁵⁹ Gregor I., Dialoge II, 37, zit. nach: Benedikt von Nursia. Der Vater des abendländischen Mönchtums, Freiburg, Basel, Wien 1979, S.115.

³⁶⁰ Zur *ferula* s. SALMON 1960 und die Darstellungen im Silvesteroratorium von SS. Quattro Coronati, Rom (Abb.5.29).

³⁶¹ Vgl. die im 13. Jahrhundert entstandenen *Meditationes Vitae Christi*: Johannes der Täufer ist *oberster und letzter der Patriarchen, mehr als ein Prophet, erster und Fürst der Apostel, ...*, MASSERON 1957, S.9.

kurzen, grauem Vollbart, weißer Tunika und braunem Skapulier mit spitzer Kapuze³⁶². Die Benediktiner trugen also noch nicht, wie in späterer Zeit, durchgängig schwarze Ordenskleidung. Wegen der von anderen Orden wie Zisterziensern oder Dominikanern kaum zu unterscheidenden Gewandung lassen sich einige weitere, sehr schlecht erhaltene Darstellungen von Heiligen in weißer Tunika und dunklem Skapulier - in S. Maria della Valle, SS. Maria Annunziata (Convicinio di S. Antonio) und Madonna delle virtù nicht mit Sicherheit identifizieren³⁶³.

Allerdings gab es in Matera, wie allgemein in Süditalien, weniger ein Nebeneinander verschiedener Orden mit unterschiedlichen Aufgaben und Zielsetzungen; vielmehr spielten in den einzelnen historischen Abschnitten jeweils andere Orden eine dominierende Rolle: zu Beginn der angevinischen Herrschaft, als die Wandbilder in S. Lucia alle Malve entstanden, waren es die Bettelorden, und nicht mehr die Benediktiner, die das religiöse Leben der Stadt beherrschten. Eine Ausnahme war der Nonnenkonvent SS. Lucia ed Agata, der bis ins 19. Jahrhundert bedeutsam bleibt. Benedikt trägt in S. Lucia alle Malve den Abtsstab, der sich in der Entwicklung, nicht aber in der Form vom Stab des Bischofs unterscheidet³⁶⁴. Wenn man auch von einem *Hirtenstab* spricht und damit die Fürsorge des Abtes über seine *Herde* hervorheben will, so handelt es sich doch um ein Autoritätssymbol, das die Weisungsbefugnis gegenüber den Konvents- oder Ordensangehörigen³⁶⁵, aber auch die unabhängige Rechtsstellung der Institution bezeichnet. Diese ist hier, im Fall des Nonnenkonvents, der kurz zuvor seiner Güter beraubt worden war, in erster Linie gemeint.

Lit.: DUBLER 1953.

Antonius, Anachoret und Krankenheiler

Drei relativ späte Darstellungen Antonius' des Großen aus dem ausgehenden 14. oder 15. Jahrhundert sind heute im Materaner Gebiet sicher zu identifizieren: in S. Nicola dei Greci, S. Antonio (Convicinio di S. Antonio) und S. Antonio del fuoco in Laterza. Aufgrund der Ikonographie mit dem langen, weißen Vollbart und der - anders als bei Benedikt - rund am Kopf anliegenden Kapuze lassen sich allerdings noch eine Reihe früherer Beispiele ausfindig machen, die nur nicht mehr erhalten, oder nicht mit letzter Sicherheit zu identifizieren sind: die sehr eindrucksvolle, nicht erhaltene Figur aus Madonna degli Angeli, der nur noch sehr blasse Heilige in S. Leucio in Laterza, das zerstörte Bild in der *Cripta Tota* in Gravina mit Szenen der Vita und möglicherweise das Fragment aus S. Maria della Valle. Der Kirchenkomplex im Zentrum des Materaner Stadtteils Casalnuovo war Antonius geweiht, die größte Felsenkirche in Laterza und möglicherweise auch eine der größten Felsenkirchen in Gravina: die fünfschiffige *Cripta Tota*, in der Antonius offenbar in besonderer Weise verehrt wurde, befand sich außerhalb eines Stadttors, das ursprünglich einmal *Porta S. Antonio* hieß³⁶⁶. Der Festtag des Heiligen am 17. Januar wurde in Matera noch in diesem Jahrhundert begangen³⁶⁷.

Als erster Mönch kehrte Antonius im dritten Jahrhundert der Gemeinschaft den Rücken, um in der ägyptischen Wüste als Einsiedler zu leben. Antonius hat eine Reihe von Beinamen:

³⁶² Das Bild stammt vermutlich erst aus dem 12. Jahrhundert, s. NILGEN 1981, S.10, Fußn. 17; vgl. aber auch andere Beispiele bei DUBLER 1953; ein Wandbild des Ordensgründers hat sich auch in der Apside einer Kapelle in Cassino, heute abgenommen in Montecassino, erhalten, s. MATTHIAE 1954.

³⁶³ Ein schwarzes Skapulier über einer weißen Tunika trägt auch der Heilige Antonius in S. Nicola dei Greci und S. Antonio.

³⁶⁴ BAUERREISS 1957.

³⁶⁵ Die Benediktinerregel kennt auch, bei Ungehorsam gegen den Abt und wo Ermahnungen nichts nützen, die Maßnahme körperlicher Züchtigung.

³⁶⁶ Die Konventskirche S. Agostino unmittelbar vor dem Stadttor wurde im Barock anstelle einer älteren Kirche S. Antonio de Vienna errichtet, s. NARDONE 1990, S.202.

³⁶⁷ GIAMPIETRO 1993.

unter anderen *der Große*, wegen seiner Gründertat, *Eremit* oder *Abbas* - obwohl er keine Mönchsgemeinschaft um sich versammelte. Der Heilige wurde jedoch zum Patron zahlloser ost- und westkirchlicher Konvente. Die Kapuze, die Antonius trägt, ist Teil einer Mönchsbekleidung, der lange, weiße Bart zeigt sein ehrwürdiges Alter, vielleicht aber auch die Herkunft der Ikonographie aus dem ostkirchlichen Bereich³⁶⁸. Aus dem Osten mag Antonius auch in den Materaner Stadtteil Casalnuovo gelangt sein, wo nach Quellen aus dem 16. Jahrhundert eine slawische Bevölkerungsgruppe lebte³⁶⁹. Die Kirche in Laterza wurde allerdings *S. Antonio de Vienna* genannt, und später auch *S. Antonio del fuoco*³⁷⁰. In die Gegend von Vienne waren die Reliquien des Mönchs, der Legende zufolge, im 11. Jahrhundert von Konstantinopel aus gelangt, als Geschenk des Kaisers an einen niedrigen Adligen³⁷¹. Dort erlangte der Heilige erneut höchste Bedeutung aufgrund einer Krankheit, die im Mittelalter als *Antoniusfeuer* bezeichnet wurde, und die, wie wir heute wissen, durch den Mutterkorn-Pilz verursacht war und häufig zu schweren Krämpfen oder zum Absterben der Hände und Füße führte³⁷². Der Bezug zum Mönchs-Vater der ägyptischen Wüste kommt dadurch zustande, daß dieser in der Legende mit Dämonen kämpft - das *Antoniusfeuer* wurde aber, auch aufgrund der unerträglichen Schmerzen, als Höllenfeuer interpretiert. Der Pflege der zahlreichen Opfer des Antoniusfeuers widmete sich der Antoniterorden - ursprünglich eine Bruderschaft, die sich um 1095 nach einer schweren Epidemie im Dauphiné gebildet hatte³⁷³. In der Folgezeit gründeten sich, entsprechend der weiten Verbreitung der Krankheit, vor allem entlang der Jakobspilgerwege zahlreiche Niederlassungen, bis Innozenz IV. die Antoniter schließlich 1247 zu einem Orden erhob. Zu dieser Zeit befanden sich die Reliquien des Antonius aber noch im Besitz der Benediktinerabtei von St. Antoine, wo sie 1083 erstmals erwähnt sind. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kam es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen den Benediktinern und den Spitalbrüdern, deren Abt Aymon de Montagne 1291 gefangengesetzt und verwundet wurde. Gegen hohe Entschädigungszahlungen konnten die Antoniter den Streit schließlich zu ihren Gunsten entscheiden. 1297 begann nach Mischlewski mit dem Schiedsspruch Bonifaz' VIII. *die Zeit äußeren Glanzes* des Antoniterordens, die bis 1378 andauerte. In Quellen zu *S. Antonio del fuoco* ist nur von *fraterculi*, ohne Angabe der Ordenszugehörigkeit die Rede³⁷⁴. Es erscheint aber nicht ausgeschlossen, daß der Antoniterorden auch Niederlassungen in Gravina und Laterza unterhielt.

Der Antoniterorden war nach dem Vorbild der Ritterorden in Präzeptoreien und Balleien gegliedert. Das süditalienische Stammhaus, von dem 1415 mehr als 500 Benefizien abhingen, wurde entweder nach dem Sitz der Präzeptors als Präzeptorei von Neapel, oder nach der eigentlichen Lage als Präzeptorei von Apulien bezeichnet. Diese Niederlassung, die sich, wie die Priorate der Ritterorden, in Barletta befand, geht wahrscheinlich auf die Zeit Karls II. zurück, dem 1291, nach dem Konflikt zwischen Antonitern und Benediktinern, der Besitz des Stammhauses im Dauphiné zur Verwaltung übergeben worden war³⁷⁵. Wie im Fall der Ritterorden kann nur die Regionalgeschichte Auskünfte über die einzelnen Balleien des Königreichs Sizilien geben, da die zentrale Überlieferung des Ordens nichts über die einzelnen Häuser aussagt. Interessant erscheint immerhin, daß Papst Johannes XXII. 1330 generell die Errichtung von Antoniusaltären und -kapellen verbietet, *da sie immer wieder zum Vorwand für das Almosensammeln [...] genommen würden, das allein dem Kloster in Saint*

³⁶⁸ Die Mönche der Ostkirche trugen im Unterschied zu den westlichen lange Bärte, s. BORSARI 1963.

³⁶⁹ MAURO/ MOLITERNI 1988.

³⁷⁰ Vgl. VISITE SARACENO (1544), s. DELL'AQUILA 1989, S.40.

³⁷¹ NOORDELOOS 1942.

³⁷² BAUER 1973.

³⁷³ Zum Antoniterorden s. MISCHLEWSKI 1976.

³⁷⁴ DELL'AQUILA 1989, a.a.O.

³⁷⁵ Vgl. MISCHLEWSKI 1976, S.40, 58 ff., 75, 122 f. und Karte, wo als einzige apulische Niederlassung Barletta eingetragen ist.

*Antoine zustünde*³⁷⁶. Dies ist ungefähr die Zeit, in der die größte Felsenkirche Laterzas entstanden sein dürfte. Wenn sich die Zugehörigkeit zum Antoniterorden auch nicht nachweisen läßt, so verdeutlicht das päpstliche Dekret doch, daß im Namen des Heiligen Antonius offenbar ausreichend Spendenbeträge für einen größeren Kirchenbau gesammelt werden konnten.

In anderer Weise geht ein Brauch, der noch in diesem Jahrhundert in Matera ausgeübt wurde, auf Antonius von Vienne zurück. Am 17. Januar, dem Antoniustag, führten die Hirten ihre Tiere an der Kapelle des Heiligen im Sasso Barisano zur Segnung vorbei³⁷⁷. Dieser Brauch hat nicht nur mit der Hilfe des Heiligen gegen Krankheiten zu tun. Er ergibt sich indirekt aus der spätmittelalterlichen Ikonographie des Antonius, wo diesem zumeist ein Schwein als Attribut beigegeben ist - die Antoniter hatten das Privileg, ihre Schweine frei herumlaufen zu lassen.

Lit.: NOORDELOOS 1942; BAUER 1973; MISCHLEWSKI 1976.

Onofrius: das Bild des Eremiten

Wenn auch die ältere Forschung die Felsenkirchen der apulischen Murgia als *Eremitenhöhlen* bezeichnete, so wurde doch andererseits selbst Antonius der Große nicht als Eremit, sondern als Mönch in Ordenskleidung dargestellt. Sein Kult hatte vielleicht mehr mit dem Krankenpflegerorden aus dem Dauphiné zu tun, als mit der räumlich und zeitlich weit entfernten ägyptischen Wüste. Eine einzige Darstellung eines Eremiten hat sich im Materaner Gebiet erhalten, und zwar in der erst kürzlich entdeckten *Cripta del Cristo Docente*. Bei dem unbedeckten Heiligen muß es sich um einen der östlichen Asketen handeln, wie sie beispielsweise auch in der Geburtskirche von Bethlehem dargestellt sind. Der bekannteste dieser Asketen, Onofrius, der auch in der Krypta der Kathedrale von Bari, in Monreale, aber auch im Sacro Speco in Subiaco dargestellt ist, könnte auch hier gemeint sein, auch wenn in der Materaner Felsenkirche nicht wie in Bari ein großes Blatt die Scham bedeckt - in der Legende heißt es, der Heilige sei nur in seine langen Haare und einige Blätter gekleidet gewesen³⁷⁸. Wie das Beispiel in Bari zeigt, ist dem Bild eines Eremiten kein Hinweis auf eine griechische Mönchsgemeinschaft zu entnehmen. Die Darstellungen in Bethlehem deuten darauf hin, daß der Kult durch die Wallfahrten ins Heilige Land nach Apulien gelangte³⁷⁹. Bei den Stiftern der *Cripta del Cristo Docente* scheint es sich um Angehörige der weltlichen Materaner Oberschicht zu handeln.

Lit.: KÜHNEL 1988, S.94 f.

Franziskus/ Dominikus

Die Kritik am Reichtum der großen Abteien und die Bestrebungen der Rückkehr zu ursprünglichen Formen des Mönchtums waren Gründe für die Entstehung der Eremitenkongregation von Pulsano des Johannes von Matera, aber auch der Bettelorden³⁸⁰. Je zwei Angehörige des Dominikaner- und des Franziskanerordens sind im Fragment des Jüngsten Gerichts in der Materaner Kathedrale zu sehen. Um 1310, als das Bild entstand und bereits der vierte Dominikaner den erzbischöflichen Stuhl einnahm, wurde ein Mönch in Matera als Angehöriger eines der beiden Bettelorden dargestellt. Zwei weitere Wandbilder

³⁷⁶ Ebd., S.89.

³⁷⁷ GIAMPIETRO 1993.

³⁷⁸ Weitere Beispiele befinden sich in verschiedenen Kirchen in den Abruzzen, s. BASCHET 1991, S.86 ff.

³⁷⁹ Im Kloster der 40 Märtyrer auf dem Sinai zeigte man den Gläubigen die Höhle, in der Onofrius gehaust haben sollte, s. BIBLIOTHECA SANCTORUM.

³⁸⁰ In S. Pellegrino, Bomnaco in den Abruzzen ist 1263 unmittelbar über dem Heiligen Onofrius Franziskus dargestellt - in der Ikonographie vergleichbar mit dem Wandbild in S. Nicola dei Greci, s. BASCHET 1991.

zeigen wahrscheinlich die Gründerfiguren des Franziskaner- und des Dominikanerordens. Die spitz zur Seite weisende Kapuze und die Tonsur des Heiligen in S. Nicola dei Greci entsprechen einer weitverbreiteten Ikonographie des Heiligen Franziskus, wie sie schon seit der nicht erhaltenen Ikone von S. Miniato al Tedesco von 1228, vor allem aber durch die Tafeln des Margarito d'Arezzo bekannt ist³⁸¹. Gegen Franziskus scheint die bläuliche Gewandfarbe zu sprechen. Eine Namensinschrift fehlt und Stigmata sind schon aufgrund des Erhaltungszustandes nicht erkennbar. Das Bild setzt aber auf jeden Fall die Kenntnis der Ikonographie des Heiligen Franziskus voraus³⁸². Daß sich ein Bild des Franziskus in einer dem Namen nach griechischen Kirche befinden soll, erscheint nur auf den ersten Blick seltsam: schon seit 1231 versuchten apulische Minoriten, den Griechen ihre *errores* auszureden³⁸³.

Nur zögernd, und in Anlehnung an die Ikonographie des Franziskus, entwickelten die Dominikaner einen Bildkult ihres Ordensgründers³⁸⁴. Nur wenige Tafeln mit dem Bild des Heiligen Dominikus sind erhalten - zwei der bekanntesten befinden sich in der Dominikanerkirche und im Museo Capodimonte in Neapel. Vor allem an letztere, die aus der Dominikanerkirche S. Pietro Martire in Neapel stammt, erinnert der Heilige in S. Giovanni in Monterrone in der ovalen Form des Gesichts mit dem kurzen Bart und dem Schnauzbart in den Mundwinkeln³⁸⁵. Daß es sich tatsächlich um einen Dominikaner handelt, geht aus der Gewandung hervor: unter der Kapuze der schwarzen Cappa erkennt man eine zweite, weiße Kapuze, die zum Skapulier der Dominikaner gehört. Wie der Vergleich mit den Wandbildern der Masseria Jesce zeigt, stammt der Dominikus in S. Giovanni in Monterrone schon aus dem 14. Jahrhundert.

Lit.: KRÜGER, K. 1992; LE GOFF 1996.

Leonardus, der Gefangenenretter

Der Heilige rechts an der rechten Seitenwand von S. Eustachio alla Gravina trägt wie Benedikt eine weiße Tunika und ein braunes Skapulier. Durch die Kette mit den Handschellen läßt er sich als Leonhard identifizieren. Eine spätere Darstellung befindet sich in der Pfarrkirche S. Pietro Caveoso (Abb. S.5), ein Kopffragment in S. Lucia alle Malve. Der Legende nach lebte Leonhard im 6. Jahrhundert am merowingischen Hof, wurde von Bischof Remigius von Reims getauft und gründete den Benediktinerkonvent St. Léonard de Noblat, einen der berühmtesten Wallfahrtsorte des mittelalterlichen Frankreich³⁸⁶. Leonhard ist, wie die Kette verdeutlicht, in erster Linie Patron und Befreier der Gefangenen. Diese Funktion, und auch der Wohlstand des Konvents, gehen nicht zuletzt auf eine Stiftung Boemunds von Tarent zurück, der 1100 in Kleinasien für drei Jahre in sarazenische Gefangenschaft geraten war³⁸⁷. Seine Befreiung schrieb Boemund nicht einem Abkommen mit dem Gegner und dem für ihn überbrachten Lösegeld zu, sondern der Hilfe des Heiligen Leonhard. Als er 1106 in Frankreich nach Verbündeten gegen Kaiser Alexios Komnenos Ausschau hielt, stiftete er der Abtei ein Paar silberner Handschellen und einen großen Geldbetrag, der seither in allen Quellen zur Geschichte von St. Léonard erwähnt wird.

³⁸¹ Vgl. KRÜGER, K. 1992, Kat.Nr. 1, 2, 5, 10, 15-24, darunter eines der beiden süditalienischen Beispiele in Amalfi (Kat.Nr. 10).

³⁸² Form der Kapuze und Tonsur dienen offenbar als Unterscheidungsmerkmale zu anderen Mönchsheiligen; nur Dominikus wurde in ähnlicher Weise dargestellt, doch erst relativ spät, nach 1300, ebd., S.74 ff., 141 ff.

³⁸³ RONCAGLIA 1953; vgl. historischer Teil, Bettelorden.

³⁸⁴ Nicht Dominikus, sondern Maria galt als Patronin des Ordens.

³⁸⁵ KRÜGER, K. 1992, S.76, 146 f.

³⁸⁶ St. Léonard war eine der wichtigsten Stationen auf dem Pilgerweg von Vézelay nach Santiago di Compostela, s. HERBERS 1986, S.117 ff.

³⁸⁷ PONCELET 1912; vgl. KÜHNEL 1988, S.79 ff.;

Boemund war Fürst von Antiochia und Herr von Tarent. Mit Antiochia verbindet sich auch der Kult der Heiligen Marina/ Margarita, die in S. Eustachio alla Gravina gleich zweimal dargestellt ist. Auch in Apulien gab es seit Anfang des 12. Jahrhunderts ein Kultzentrum des Heiligen Leonhard, nämlich S. Leonardo bei Siponto, mit einem großen Hospiz für Pilger auf dem Weg zum Monte Gargano. Der Komplex befand sich seit 1261 im Besitz des Deutschen Ordens. Interessanterweise liegt S. Leonardo Vecchio in Ginosa der dortigen Niederlassung des Deutschen Ordens genau gegenüber.

Lit.: PONCELET 1912; KÜHNEL 1988, S.79 ff.; ALTHAUS 1997, S.119 ff.

Gilius (Aegidius/ Gilles)

GILIUS lautet die Namensinschrift zu einem älteren, sehr qualitätvollen Wandbild der kleinen, Matera gegenübergelegenen Wallfahrtskapelle Madonna degli Angeli, das ist die lateinische Form des griechischen Namens Aegidius. In Frankreich ist der Heilige als St. Gilles bekannt. *Nach den Propheten und Aposteln ist keiner unter den übrigen Heiligen würdiger, heiliger oder glorreicher als er, niemand gewährt seine Hilfe schneller* schreibt der um 1140 entstandene Pilgerführer nach Santiago di Compostela³⁸⁸. Aegidius soll zu Beginn des 8. Jahrhunderts von Athen nach Südfrankreich gekommen sein und dort unweit von Arles ein Kloster gegründet haben. St. Gilles, die Benediktinerabtei mit der Grablege des Heiligen und der berühmten romanischen Fassade, war Verwaltungszentrum für den östlichen Teil der Grafschaft von Toulouse³⁸⁹. Der Ort an der Rhonemündung lag an einem Schnittpunkt der Fernverbindungen: hier begann einer der Pilgerwege nach Santiago; durch das Rhonetal führte der Weg nach Norden, per Schiff über das Mittelmeer nach Rom und ins Heilige Land. St. Gilles war verschiedentlich Zufluchtsort der Päpste und Ausgangspunkt der Kreuzzüge. Hier befanden sich seit ungefähr 1113 die ersten europäischen Niederlassungen des Johanniter- und des Templerordens außerhalb Italiens³⁹⁰. St. Gilles war auch ein bedeutendes Handelszentrum - in Konkurrenz zu Marseille in der Grafschaft Provence. Eine Messe am 1. September, dem Jahrestag des Heiligen Aegidius, fand weite internationale Beachtung³⁹¹. Normalerweise wird der Klostergründer als Mönch dargestellt. In Matera trägt er jedoch die ausgesprochen reiche Bekleidung eines hochgestellten Laien: eine Tunika mit breitem Ziersaum, ein dekoriertes, mit kurzen Fransen besetztes Schultertuch, einen roten Mantel mit Kreismustern, der an der Schulter von einer Spange gehalten wird, und nicht zuletzt eine Kopfbedeckung. Vom Äußeren her könnte Gilius ein vornehmer Stadtbürger, ein Beamter oder vielleicht ein Kaufmann sein - möglicherweise ein Hinweis auf eine Handelsverbindung, die den Auftraggeber des Bildes mit dem Ort an der Rhonemündung verbindet. Eine vergleichbar reiche Gewandung einer zivilen Laienperson findet sich anderweitig nur unter den weiblichen Heiligen - ein Beispiel ist die wahrscheinlich gleichzeitige Sophia am Portal derselben Kirche.

Lazarus, die Lepra und der Lazaritenorden

In der Figur des Lazarus, wie er in *S. Vito Vecchio* in Gravina zu sehen ist, vermischt sich die apokryphe Überlieferung vom Nachleben zweier biblischer Figuren, die ursprünglich außer dem Namen nichts miteinander zu tun haben. Der Bischof mit Kasel, Stola und Pallium scheint Lazarus von Bethanien zu sein, an dem Christus sein größtes Wunder, die Auferweckung von den Toten vollzog, und der, nach verschiedenen, regionalen Traditionen in

³⁸⁸ HERBERS 1986, S.108.

³⁸⁹ O'MEARA 1977, S.11.

³⁹⁰ WIEST 1995; O'MEARA 1977, S.29 ff.

³⁹¹ LDM.

Ephesus, auf Zypern oder in Marseille das Bischofsamt versah³⁹². Dagegen scheint die reiche, bischöfliche Gewandung nur schwer mit dem zweiten biblischen Lazarus aus dem Gleichnis Christi vereinbar zu sein, der dort dem reichen Mann als Antitypus gegenübergestellt wird³⁹³ - wäre da nicht die Tonsur, die ihn von den drei anderen Bischöfen in der Felsenkirche unterscheidet und als Mönch kennzeichnet. Dies deutet auf den Lazaritenorden hin, dessen Patron der von Schwären bedeckte arme Lazarus war. Als solcher ungleich wichtiger als der Bischof von Marseille - so sehr, daß er in der italienischen Sprache zum Synonym des Leprakranken wurde - verband sich sein Bild mit dem des Bischofs zur Figur eines geistlichen Würdenträgers, der als Patron des Krankenpflegerordens und wahrscheinlich auch als Patron der Felsenkirche in Gravina anzusehen ist.

Lit.: PÉTIET 1914; WALTER 1977A; PUCHNER 1978.

Ärzte, Heiler, Helfer

Krankheit ist einer der wesentlichen Gründe dafür, daß in mittelalterlicher Zeit der Beistand der Heiligen gesucht wurde. Nicht nur Lazarus und Antonius, die Patrone zweier Krankenpflegerorden, die sich um die Opfer der besonders schweren, unheilbaren Krankheiten der Lepra und des *Antoniusfeuers* kümmerten, galten als Heiler. *Ein Kranker zieht seine Tunika an und wird gesund* - so preist der *Liber Sancti Jacobi* auch den Heiligen Aegidius. Im *Heiligen* wird das Heil gesucht - ein umfassenderer Begriff als der der Gesundheit. Jeder Heilige besitzt Heilkraft - vor allen anderen der *Salvator*, von dessen unbegrenzter Fähigkeit, Aussätzige, Gichtbrüchige und Besessene, Lahme, Krüppel, Blinde und Stumme zu heilen schon der biblische Bericht Auskunft gibt. Dennoch gab es verschiedene Formen des Umgangs mit dem *körperlichen, geistigen oder sozialen Unwohlsein*, wie die Weltgesundheitsorganisation Krankheit definiert³⁹⁴. Welcher Form der Bewältigung des Unwohlseins man sich zuwandte, archaisch anmutenden Beschwörungsformeln und Amuletten, christlicher Heilslehre oder der damals modernsten europäischen Medizin, wie sie in Salerno gelehrt wurde, konnte durch die soziale Stellung, aber auch durch persönliche Neigungen oder die Krankheit selbst bedingt sein. So waren Formen magischer Problembewältigung bis in die Zeit nach dem letzten Krieg in der ländlichen Bevölkerung verbreitet. Die Angst vor dem *Jettatore* erfaßte aber auch die höchsten Kreise des neapolitanischen Königshauses³⁹⁵.

So wie man zu altbewährten Amuletten und magischen Ritualen Zuflucht nahm, wo das kirchliche Heilssystem keine ausreichende Sicherheit zu versprechen schien, so konnte man im Fall unheilbarer Krankheiten wie Lepra oder Mutterkornbrand nur auf eine höhere Macht hoffen und einstweilen das Leiden ertragen - die Kirche bejaht die *passio* als unumgängliche Voraussetzung für den Zugang zum Heil. Keinesfalls konnte sich auch ein jeder den Gang zu einem der an der Medizinschule von Salerno ausgebildeten Ärzte leisten³⁹⁶. Die Bezeichnung *Anargyroi* (von *αργυρος* - Silber, Geld) für die seit dem frühen Mittelalter im Osten wie im Westen hochverehrten heiligen Ärzte Pantaleon, Kosmas und Damian ist insofern sprechend: der Legende nach lehnten die drei Heiler und Märtyrer eine Bezahlung für ihre medizinische Tätigkeit ab. Das Heilsangebot der Kirche ist - jedenfalls in der Theorie - nicht vom Einkommen abhängig.

³⁹² Joh. 11; WALTER 1977A; PUCHNER 1978, S.35 ff.; SALES DOYÉ; LNH; der Name Lazarus kommt von hebr. El-hazar, Gott hat geholfen.

³⁹³ Luk. 16, 19-31.

³⁹⁴ Vgl. *Krank warum? Vorstellungen der Völker, Heiler, Mediziner*, Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, Hrsg. Frank Beat Keller, Ostfildern 1995

³⁹⁵ DE MARTINO 1982; vgl. *Krank warum?*, a.a.O., S.211ff.; s. auch historischer Teil, Die zwei Kulturen.

³⁹⁶ Vgl. TRONCARELLI 1991.

Pantaleon, der All-Erbarmer

Einen sprechenden Namen trägt auch der in S. Nicola dei Greci dargestellte ranghöchste der heiligen Ärzte, Pantaleon - was nur in der griechischen Form des Namens zum Vorschein kommt, in der Legende aber ausdrücklich betont wird. Die Stimme Christi selbst gab ihm bei seinem Martyrium, nachdem er um Beistand für sich und seine Peiniger gebeten hatte, den Namen *Panteleimon*, der All-Erbarmer (von *παντ*- alles, ganz und *ελεημων* - mitleidig, barmherzig) - ein vielversprechender Name für einen potenten Helfer in medizinischen Angelegenheiten. Als Attribut seiner Tätigkeit trägt der stets jugendliche Heilige in Matera eine kleine Tasche mit Salbfläschchen und Uringlas. Der legendäre Leibarzt Diokletians galt nicht nur im Osten als einer der Megalomärtyrer. Sein Grab wurde in Nikomedia in Bithynien, dem heutigen Izmit am Ostende des Marmarameers lokalisiert. Lange bevor ihn die Westkirche zu einem der vierzehn Nothelfer erhob, wurde er schon in Köln, noch früher aber in Kampanien verehrt, wie ein Wandbild in der Märtyrerbasilika von Cimitile vom Beginn des 10. Jahrhunderts zeigt³⁹⁷. In S. Angelo in Formis ist er der einzige Heilige, dessen *passio* in gleich drei Szenen ins Bild gesetzt ist.

Kosmas und Damian, die *Santi Medici*

Wo ein Arzt hilft, helfen zwei noch mehr - dies scheint, wenn man von der ungeheuren Popularität der Zwillingsbrüder Kosmas und Damian ausgeht, die die Verehrung des Pantaleon noch übertrifft, eine verbreitete Annahme gewesen zu sein. Diese große Beliebtheit ist den drei schlecht erhaltenen Darstellungen des Materaner Gebiets nicht mehr so richtig anzumerken. Nur aufgrund der Form des Doppelbildnisses lassen sich die zwei Köpfe des Palimpsests am Pfeiler von S. Nicola dei Greci und das kaum erkennbare Wandbild in S. Salvatore in Ginosa als Kosmas und Damian identifizieren, während in S. Vito Vecchio in Gravina der Heilige rechts im Bild inschriftlich als Cosmas gekennzeichnet ist, die Darstellung des linken als Bischof jedoch ungeklärt bleibt. Schon früh hat sich das Zwillingspaar weiter verdrei- oder vervierfacht, es gibt die asiatischen, die arabischen, die römischen und die syrischen Ärztebrüder mit jeweils unterschiedlichen Kultorten und Festtagen, was wiederum eine Vielzahl von Forschungen zu unterschiedlichen Problemen veranlaßt hat - umso mehr, als die Geschichte des Kultes der heiligen Ärzte ebenso Gegenstand religionswissenschaftlicher und kunsthistorischer, wie medizinhistorischer und volkskundlicher Fragen ist. So wurde versucht, eine Nachfolge des Kultes der Dioskuren oder auch des Asklepios zu beweisen, oder die Fragen zu klären, welche der Legenden die älteste sei und wo die Brüder tatsächlich gelebt haben³⁹⁸.

Dabei kann, auch wenn man sich in neuerer Zeit auf den Kultort Aegaea in Kilikien geeinigt zu haben scheint³⁹⁹, doch nur darauf hingewiesen werden, daß beide Heilige, wie Panteleimon, sprechende Namen tragen. *Kosmas* kommt von *κοσμεω*, was sowohl die Bedeutung *ordnen*, *anordnen*, als auch *zurecht machen*, *schmücken* - auch im Zusammenhang mit dem Totengeleit - enthält. Dies könnte auf das Martyrium hinweisen, doch scheint hier eher die Tätigkeit des Arztes gemeint zu sein, der bestimmte Anordnungen gibt, um wieder in Ordnung zu bringen, was aus der Ordnung geraten ist. *Damian* leitet sich wiederum von *δαμναω* - *bändigend*, *bezwingen* ab, mit der Nebenbedeutung *sich erbitten lassen*. Es ist also weniger die Historizität der Figuren, als vielmehr die in der Namensbedeutung enthaltene ordnende und bändigende Tätigkeit der Ärztebrüder, die als konstituierendes Motiv die Verbreitung und die Popularität des Kultes bestimmt. So wurden den Heiligen am jeweiligen Kultort - den Kirchen im Blachernenviertel von Konstantinopel, auf dem Vespasiansforum in

³⁹⁷ BELTING 1962, S.118.

³⁹⁸ Vgl. DEUBNER 1907; WITTMANN 1967, S.18 ff.

³⁹⁹ Vgl. DAVID-DANEL 1958, S.18 ff.: *Côme et Damien [...]sont nés en Cilicie[...]à Egée, au IIIe siècle.*

Rom oder an vielen anderen, bedeutenderen und unbedeutenderen Orten - vor allem posthume Wunder zugeschrieben, die wiederum die Anziehungskraft der Wallfahrtsstätte steigerten. Der Kult der *Santi Medici*, wie Kosmas und Damian im Materaner Gebiet zumeist nur genannt werden, ist gerade in Süditalien ein ausgesprochen populärer Kult, der verschiedene Male Anstoß erregte - so etwa, als Lord Hamilton 1781 als Gesandter am neapolitanischen Hof an der Kultstätte in Isernia phallische Votivgaben beobachten konnte, und ein Kosmasöl, das wie ein früheres Viagra Verwendung fand⁴⁰⁰. In Palermo wurde im 19. Jahrhundert eine wiederholt kritisierte Tanzprozession in das 13 km entfernte Fischerdorf Sferracavallo ausgelagert, wo sie jedenfalls noch in den sechziger Jahren mit großer Beteiligung veranstaltet wurde⁴⁰¹. Das apulische Wallfahrtszentrum ist S. Cosimo della Macchia bei Oria, eine Kirche, die in der heutigen Form erst aus dem 18. Jahrhundert stammt, aber schon im 16. Jahrhundert erwähnt ist und bis auf die Zeit vor der Jahrtausendwende zurückgeführt wird⁴⁰². Eine große Prozession am Jahrestag der Heiligen gab es aber bis in die Nachkriegszeit auch in Matera und Ginosa⁴⁰³. In beiden Fällen läßt sich der Kult weit zurückverfolgen. In Ginosa gibt es ein Wandbild aus dem 16. Jahrhundert, das aus einer Felsenkirche stammt und zweimal transloziert wurde, wobei das Patrozinium der SS. Medici jedesmal mitgenommen wurde. Das älteste Zeugnis für den Kult der Heiligen ist aber das Bild in der Felsenkirche S. Salvatore⁴⁰⁴. Auch in Matera gibt es, ganz in der Nähe von S. Nicola dei Greci, eine Felsenkirche, die den beiden heiligen Ärzten geweiht war. Der einfache, zweischiffige Typus mit Narthex läßt auf eine Entstehung in byzantinischer Zeit schließen⁴⁰⁵.

Lit.: DEUBNER 1907; DAVID-DANEL 1958; SKROBUCHA 1965; WITTMANN 1967.

Vitus, Märtyrer aus der Basilicata

Die anhaltende Verehrung des Heiligen Vitus im Materaner Gebiet ist aus zwei Palimpsesten in S. Spirito und S. Lucia alle Malve, sowie Kirchenpatrozinien in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina ersichtlich⁴⁰⁶. Vitus erlangte höchste Bedeutung im 14. Jahrhundert als einer der vierzehn Nothelfer und Patron der Hauptkirche der Kaiserstadt Prag. Dies ist bereits Ergebnis einer Reihe von Reliquientranslationen, infolge derer seine Gebeine 756 nach St. Denis, 836 nach Corvey an der Weser und schon 929 nach Prag gelangten. Bevor Vitus (Guy, Veit) zum französischen, böhmischen und deutschen Königshaus in Beziehung trat, wurde er bereits als Regionalheiliger im Gebiet der Basilicata und den angrenzenden Regionen sowie auf Sizilien verehrt⁴⁰⁷. Seine Legende entstand in der römischen Provinz Lucania, der späteren Basilicata, wo der Heilige auch geboren und gestorben sein soll. Sie besteht aus einer Reihe stereotyper Wundertaten, die er im Namen der christlichen Religion vollbringt (wie dies zur Erlangung der Kanonisation erforderlich ist), und Martern, die er über sich ergehen lassen muß⁴⁰⁸. Auffälligstes Merkmal ist noch das jugendliche Alter des Heiligen, der nach einer Version der

⁴⁰⁰ WITTMANN 1967, S.174 ff.

⁴⁰¹ Ebd., S.32 ff.

⁴⁰² Ebd., S.60 f.

⁴⁰³ GIAMPIETRO 1993, S.143 f.; PARENZAN 1992, Fig. 150.

⁴⁰⁴ Vgl. Katalog.

⁴⁰⁵ CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.116.

⁴⁰⁶ In Matera gab es zwei sehr alte Vituskirchen im Sasso Barisano und auf der gegenüberliegenden Seite der Gravina, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 18, 132; zu Laterza s. DELL'AQUILA 1989; als Titelheiliger war Vitus in der Lünette über dem Portal der Felsenkirche S. Vito Vecchio in Ginosa dargestellt; die gleichnamige Felsenkirche in Gravina ist nach einem überlieferten Toponym des Stadtbezirks benannt.

⁴⁰⁷ Als Kultorte werden Polignano in Apulien, mit der erstmals 1063 erwähnten Benediktinerabtei S. Vito, Paestum und Agrigento genannt; der Hauptteil der Legende spielt auf Sizilien.

⁴⁰⁸ Vgl. SALES DOYÉ: *sein und seiner Genossen Leben und Leiden ist nahezu unbekannt und so stark mit unechten und falschen Zutaten durchflochten, daß es unmöglich ist, auszusondern, was daran geschichtlich sein mag.*

Legende mit zwölf, nach einer anderen bereits mit sieben Jahren am Ufer des Sele das Martyrium erleidet.

Der Heilige des Palimpsests in S. Lucia alle Malve ist nur an seinem jugendlichen Alter und einem kleinen Tier zwischen seinen Füßen als Vitus erkennbar. Es soll sich wohl um einen Hund handeln, wie in der Felsenkirche S. Margherita in Melfi oder auf einem Bild des 15. Jahrhunderts in der SS. Trinità in Venosa, wo der Heilige jeweils inschriftlich als Vitus gekennzeichnet ist und an einer Kette oder Leine gleich zwei Hunde hält⁴⁰⁹. Von einem Hund ist in der Legende nirgends die Rede, wohl aber von zwei Löwen, die ihn zerfleischen sollen, die er aber durch das Kreuzeszeichen zähmt. Wenn anscheinend im Laufe der Bildtradition die Löwen als Hunde mißverstanden wurden, so scheint andererseits die Darstellung des Hundes Anlaß für das Patrozinium des Heiligen über die Haustiere gegeben zu haben. Ein anderes Patrozinium verbindet Vitus schon vom Namen her mit dem Veitstanz, einer rätselhaften *Krankheit*, die im Spätmittelalter Scharen von *dansatores* veranlaßte, unter Musikbegleitung tanzend und springend durch die Straßen zu ziehen⁴¹⁰. Wenn man von der medizinischen Verwendung des Terminus (*Huntington Chorea, Chorea minor*) einmal absieht, scheint es sich doch eher um einen volkstümlichen Ritus zu handeln, vergleichbar mit dem *tarantismo* oder dem *ballo sacro* zu Ehren der Heiligen Cosmas und Damian. Während die abendländische Hochkultur schnellen oder heftigen Körperbewegungen schon seit der Antike stets ablehnend gegenüberstand⁴¹¹, wurden Tänze im südlichen Italien traditionell, wie heute noch vielfach auf der afrikanischen Seite des Mittelmeerraums, als heilkräftig angesehen.

Lit.: STRASSER 1996.

Julianus Hospitator

Durch den Vergleich mit einem Wandbild des 15. Jahrhunderts in der Materaner Kathedrale (Abb.5.10) läßt sich der Heilige, der an der rechten Seitenwand der Felsenkirche der Masseria Jesce den Eintretenden begrüßt, als Julianus identifizieren: in beiden Fällen handelt es sich um einen jugendlichen Heiligen, der in der linken Hand einen Brotkorb hält und mit der rechten einem kleinen Pilger oder einer Pilgergruppe in der linken, unteren Ecke des Bildes ein Brot überreicht.

Die Figur des Julianus zeigt, daß der historische Gehalt nur das sekundäre Motiv der Legende ist, das wie Reliquien und Bilder dazu dient, den Heiligen fest in der physischen Welt zu verankern. Das primäre Motiv, das die Legende konstituiert, und keinesfalls nur als Ausschmückung eines historischen Kerns aufgefaßt werden kann, bilden die übernatürlichen Fähigkeiten des Heiligen, seine Wundertaten, seine Resistenz gegen Martern und alle individuellen Züge, die ihn von anderen Heiligen unterscheiden. Heilige namens Julian gibt es in so großer Zahl, daß schon die *legenda aurea* darauf verzichtet, den einen vom anderen zu trennen und Ort und Zeit des Lebens und Wirkens genau anzugeben⁴¹². Viele dieser Figuren ähneln einander, während nur einige unter ihnen prägnante Eigenschaften aufweisen, die sie von anderen unterscheiden. So könnte der Korb in der Hand des Materaner Julianus aus der Legende eines Bischofs von Cuenca stammen, der Körbe flechtend Geld zur Unterstützung der Armen verdient haben soll. Der bekannteste Julianus, der auch in der Masseria Jesce gemeint ist, ist jedoch der Heilige mit dem Beinamen *Hospitator*. Dieser bezieht seine Bedeutung aus einem literarischen Legendenstoff, der aus der antiken Tragödie zu stammen scheint.

⁴⁰⁹ Zu S. Margherita, Melfi s. VIVARELLI 1973; das Bild in Venosa ist m. W. unveröffentlicht; ein weiteres Beispiel befindet sich in der Oberkirche von S. Lucia/ SS. Trinità in Brindisi, GUGLIELMI 1990, S.74 f.

⁴¹⁰ S. LDM.

⁴¹¹ Das ist das eigentliche Thema von SCHMITT 1992.

⁴¹² LEGENDA AUREA; vgl. BHL (32 Einträge); STADLER (142 Einträge); SALES DOYÉ.

Julianus erhält eines Tages Besuch von seinen Eltern. Da er den ganzen Tag außer Haus und spät abends immer noch nicht zurückgekehrt ist, legen sich die Eltern, müde von der Reise, in seinem Bett schlafen. Mitten in der Nacht zu hause eingetroffen, hält Julianus die Eltern für seine ehebrecherische Frau und einen Liebhaber und ersticht sie. Aus Reue über seine Tat errichtet er ein Hospiz, in dem er von nun an für den Rest seines Lebens Gäste, Arme, Pilger und Reisende in zuvorkommendster Art und Weise bewirte. Er ist daher auch Patron der Gastwirte, der Herbergen, der Pilger und der Reisenden. Die Funktion einer Unterkunft hatte wohl auch das unmittelbar an der Via Appia gelegene Casale Jesce. Von hier aus konnte man nordwärts über Santeramo nach Bari abbiegen, wo sich in der Nikolausbasilika ein zweites Bild des Heiligen in derselben Ikonographie befindet. Die kleinen Figuren zu seiner Rechten sind nicht etwa Stifter oder, wie im Fall des Jakobus in S. Vito Vecchio in Gravina, Pilger zum Kultort des Heiligen, sondern Pilger oder Reisende im allgemeinen, die hier stellvertretend von Julianus freundlich bewirte werden. Das Patronat erstreckt sich schließlich auch auf Fährleute und Schiffer. Daher war dem Heiligen auch eine Brücke über den Bradano mit einer kleinen Felsenkapelle geweiht, ungefähr dort, wo sich heute der Staudamm der *Diga di S. Giuliano* befindet⁴¹³.

Weibliche Heilige

Im Gegensatz zu den männlichen Heiligen, die als Ritter oder in ziviler Kleidung, als Bischof, Diakon oder Mönch auftreten können, ist das Bild der weiblichen Heiligen, entsprechend der möglichen Rollen der Frau in der mittelalterlichen europäischen Gesellschaft, auf zwei oder drei stereotype Darstellungsformen begrenzt. Entweder die Heilige trägt ein Kopftuch wie Maria. Dies ist der ältere Typus, der im Bereich der östlichen Malerei fast ausschließlich zur Anwendung kommt. In Apulien finden sich dagegen seit frühester Zeit ausgesprochen häufig Darstellungen vornehmer Damen in reichen Gewändern, mit einer weißen Haube, einem Schleier oder einer anderen Kopfbedeckung, Ohrringen und Perlenketten. Dies scheint nicht nur auf den hohen Rang der dargestellten Heiligen hinzuweisen, sondern auch auf eine relevante Position der Frau im Gefüge der apulischen Gesellschaft. Das langobardische Recht, das nach Auskunft des Chronisten Verricelli in Matera auch noch um 1600 Gültigkeit besaß, gestand Frauen, unter anderem über die Regelungen zu Aussteuer und Erbschaft, eine erhebliche Rolle im Bereich der Eigentumswerte zu. Dies übertrug sich auch auf den geistlichen Bereich: die beiden Nonnenkonvente SS. Lucia ed Agata und SS. Annunziata waren bis zur Säkularisierung im 19. Jahrhundert die wirtschaftlich vielleicht bedeutendsten Institutionen der Stadt.

Schmuck und Gewandung kennzeichnen die Dargestellten als vornehme Damen weltlichen Standes. Umgekehrt erlaubt das Kopftuch nicht unbedingt, auf den geistlichen Stand zu schließen, falls nicht ein Schleier oder die Zusammenstellung der Gewänder auf einen bestimmten Orden hinweisen. Auch eine Krone muß nicht unbedingt bedeuten, daß es sich bei einer Heiligen um eine Königin handelt, wie dies bei Katharina von Alexandria der Fall ist. Die gekrönten Heiligen treten im Materaner Gebiet ausnahmslos erst im 14. Jahrhundert auf. Dann aber werden auch Heilige wie Margarita oder Agatha, die der Legende nach zwar aus einer vornehmen, aber doch nicht aus einer Königsfamilie stammen, als Königinnen dargestellt. Bilder vom Typus der Margarita in S. Antonio del fuoco, Laterza, mit mehr oder minder vollem, halblangem Haar, Schleier und Krone finden sich in Brindisi, Massafra, Melfi und Cimitile, und zwar läßt sich nur an einem Attribut oder der Inschrift erkennen, welche Heilige gemeint ist⁴¹⁴. Der Typus stammt aus der romanischen Malerei, wo er ursprünglich

⁴¹³ JAHN 1989, S.316, Fußnote 6; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 63.

⁴¹⁴ Katharina in S. Maria del Casale; Margarita in S. Margherita, Massafra, s. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 212; dieselbe in der Hauptapsis von S. Margherita, Melfi, VIVARELLI 1973; Maria Magdalena

die Ecclesia bezeichnet und dann zunächst auf die Madonna und schließlich auf verschiedene Heilige übertragen wurde (Abb.5.31 - 5.34)⁴¹⁵. Zwei Dinge sind dabei weiterhin zu beobachten: erstens ist das Haar nicht, wie in der östlichen Malerei verhüllt - und dies trifft ebenso auf spätere Darstellungen weiblicher Heiliger ohne Krone zu; zweitens hat die Krone keine bestimmte Bedeutung, sie kennzeichnet allgemein die Erhöhung der Heiligen und Märtyrerin. Offenbar wegen der Nähe zum Herrscherbildnis wurde von dieser Möglichkeit bei männlichen Heiligen kein Gebrauch gemacht.

Barbara

Darstellungen der Heiligen Barbara gehören zu den eindrucksvollsten Beispielen der apulischen Wandmalerei des hohen Mittelalters - angefangen mit der statuarischen Figur in Casaranello aus dem 11. Jahrhundert, über die grazilere, und doch unnahbare, damenhafte Gestalt in S. Nicola dei Greci in Matera, bis hin zu der derberen Version von S. Barbara, Ginosa. Mag vor allem von der Heiligen in Casaranello mit den enormen Ohrringen oder von der Barbara in Ginosa mit dem turbanartig um den Kopf geschlungenen Tuch auf den ersten Blick ein fremdländischer, orientalischer Eindruck ausgehen, so sind doch alle drei, in der reich geschmückten Form, aber auch mit ihren riesigen Augen, die den Betrachter leicht von oben herab, unverwandt anblicken, ausgesprochen charakteristisch für die apulische Malerei - ähnliche Beispiele finden sich weder im Westen noch im Osten. Die Reihe wäre noch zu verlängern um zwei weitere Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert in S. Barbara, Matera, einer Felsenkirche, die schon aus dem 11. Jahrhundert stammt und somit die anhaltende Verehrung der Heiligen im Materaner Gebiet dokumentiert.

Die prunkvollen Gewänder sind der reichen Kaufmannstochter aus Nikomedia wohl angemessen. Daß auch der unmittelbar neben ihr in S. Nicola dei Greci dargestellte Pantaleon in derselben Stadt verehrt wurde, läßt nicht unbedingt auf die Herkunft der Materaner Griechen schließen: Barbara und Pantaleon gehörten im Osten wie im Westen zu den am meisten verehrten Heiligen, wie auch die Aufnahme beider in die Gruppe der vierzehn Nothelfer im 14. Jahrhundert zeigt. Ihre Verehrung im byzantinischen Apulien läßt sich wohl am besten durch das Patronat über den militärischen Stand erklären. Die allgemeine Beliebtheit der Heiligen dürfte etwas mit ihrer Funktion als Patronin der Sterbestunde und des unversehnen Todes zu tun haben⁴¹⁶: Krankheit und Tod sind sicherlich die ersten Gründe für die Heiligenverehrung überhaupt. Gerade für Barbara bedeutete der Weg zur Heiligkeit in erster Linie eine Reihe von Qualen, die sie im christlichen Glauben, bis zur finalen Enthauptung, unbeschadet übersteht. Darin unterscheidet sie sich allerdings nicht von den meisten anderen Heiligen ihres Geschlechts.

Lit.: EBERHART 1988; DIJK 1996.

und eine weitere Heilige in Cimitile, BELTING 1962, Abb. 12, 60; die veränderte Darstellungsweise läßt indirekt vielleicht doch auf Zeitumstände schließen - nicht weil die heilige Königin etwas mit dem Königtum der Anjou zu tun hätte, sondern weil die vornehme Dame, als die die Heilige im 13. Jahrhundert in der Regel dargestellt wird, und die vielleicht etwas vom Erscheinungsbild und vom Auftreten der städtischen Führungsschicht oder des lokalen Adels wiedergibt, im 14. Jahrhundert aus der Malerei verschwindet.

⁴¹⁵ Vgl. die Ecclesia in einem Evangelistar der Bayrischen Staatsbibliothek, München, Clm. 16002, s. ARS SACRA 1950, Nr. 200/ Abb.48, S.98 f.; Maria Regina am Vierungspfeiler des Doms von Anagni, s. NILGEN 1981, Abb. 14, S.13.

⁴¹⁶ In früheren Zeiten war der Tod, wie ARIÈS 1980 betont, eine Angelegenheit, die sich dem Sterbenden mitteilte, und von der dieser seine Angehörigen rechtzeitig in Kenntnis setzte; der Tod, der einen plötzlich überraschte, galt als besonders gefährvoll für den Übergang ins Jenseits.

Margarita/ Marina von Antiochia

Die Heilige Margarita ist die wohl meistdargestellte Heilige der apulischen Wandmalerei und auf jeden Fall diejenige, deren Vita - und dies nicht nur in Apulien - am häufigsten dargestellt wurde⁴¹⁷. Im Materaner Gebiet lassen sich vier verschiedene Beispiele identifizieren, von denen zwei auch Szenen der Vita zeigen. In S. Vito Vecchio, Gravina erscheint Margarita als vornehme Dame im roten Kleid, mit einem weiß gefütterten, blauen Mantel, Bändern in den Haaren und einem Hammer als Attribut. In S. Eustachio alla Gravina finden sich gleich zwei Darstellungen: einmal als Königin mit Krone und Sphaira unter ihrem griechischen Namen Marina; das andere Mal in einem stark zerstörten Bild, dessen Thema nur an einem Teufel, den die Heilige mit der linken Hand bei den Haaren hält, und einigen kleinformatigen Vitaszenen erkennbar ist. In S. Antonio del fuoco in Laterza ist Margarita schließlich gekrönt, mit dem Hammer als Attribut und Szenen der Vita zu sehen.

Hammer und Teufelsfigur sind Attribute, die den Sieg Margaritas über den Dämon Beelzebub symbolisieren⁴¹⁸. Die Szenen der Vita lassen sich am besten im Vergleich mit besser erhaltenen Darstellungen, wie der Ikone aus S. Margherita in Bisceglie oder den Wandbildern in S. Magherita, Mottola oder S. Margherita, Melfi rekonstruieren - ein außergewöhnlicher Zyklus befindet sich in Casaranello, zwei weitere, schlecht erhaltene in S. Anna in Brindisi und S. Maria dei Miracoli in Andria⁴¹⁹. Die romanhafte Legende enthält angedeutete Elemente einer Liebesgeschichte, die dann allerdings zugunsten der wahren Liebe Christi in eine wahre Schauergeschichte umgewandelt wird. In Laterza beginnt die Vita, wie auf dem sehr ähnlichen Bild in S. Margherita in Melfi, links oben mit dem Ausritt des Stadtpräfekten Olibrius von Antiochia, der sich in die schafehütende Margarita verliebt - sie stammt wie Barbara aus vornehmerm Hause, wird aber von ihrem Vater aufgrund des Bekenntnisses zum Christentum aus dem Haus gejagt und versucht daher, als Schäferin ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die nächste Szene zeigt Margarita, die von zwei Soldaten dem Präfekten vorgeführt wird. Anschließend landet die Heilige im Kerker und muß verschiedene Versuchungen und Martern erdulden. In S. Eustachio alla Gravina entkommt sie betend aus dem Schlund eines Drachen - gelegentlich wurde die Heilige auch mit der Prinzessin aus der Georgslegende identifiziert⁴²⁰; weiter links ist sie in einem Kessel zu sehen; sie endet schließlich wie viele Heilige durch Enthauptung.

Die Figur der Margarita ist, wie dies oftmals bei sehr populären Heiligen der Fall ist, etwas unscharf. *Margarita* bedeutet *Perle*, doch kommt diese Bedeutung in der griechischen Version des Namens nicht zur Geltung. Eher scheint in beiden Formen der Name Mariens anzuklingen, wie ja auch bildliche Darstellungen (allerdings nicht nur der Margarita), im Maphorion oder gekrönt, oftmals stark an Marienbilder erinnern. Auch die letzte Szene - in S. Eustachio kaum noch erkennbar, besser erhalten in S. Margherita, Melfi - wo die Seele der Heiligen in den Himmel gehoben wird, läßt sich nur von der *Koimesis*, der Himmelfahrt Mariens ableiten. Wie in anderen Fällen gibt es weitere Heilige desselben Namens, so etwa eine sizilianische Marina, die im 11. Jahrhundert gelebt haben soll, und deren Vita im 12. Jahrhundert geschrieben wurde⁴²¹. Die berühmte Margarita, die mit den apulischen Wandbildern zweifellos gemeint ist, wurde in einer Höhle außerhalb von Antiochia verehrt - die ältesten bildlichen Darstellungen der Heiligen aus dem 10. Jahrhundert können wohl von einem dortigen Kultbild abgeleitet werden⁴²². Wenn auch schon die Felsenkirche in

⁴¹⁷ Vgl. WEITZMANN-FIEDLER 1967; Beispiele in Apulien s. weiter unten.

⁴¹⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE 1962; vgl. LEGENDA AUREA.

⁴¹⁹ ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 26; FONSECA 1970; VIVARELLI 1973; ALTHAUS 1997, Nr. 52, 60; PACE 1980, Kap. 18; RESTAURI IN PUGLIA 1983, Bd. 1; GUGLIELMI 1990, S.114 f.; MILELLA LOVECCHIO 1989.

⁴²⁰ Vgl. BRAUNFELS-ESCHE 1976.

⁴²¹ ROSSI TAIBBI 1959.

⁴²² KÜHNEL 1988, S.109 f. und Anm. 650; auch Barbara wurde in Antiochia verehrt, s. EBERHART 1988, S.31 ff.

Carpignano Salentino, die die ältesten datierten Wandbilder Apuliens von 959 enthält, Marina (und Christina) geweiht war, und wahrscheinlich auch ein Wandbild der Heiligen enthielt, so entstand ein unmittelbarer Bezug zu Antiochia doch vor allem durch die Eroberung Boemunds auf dem ersten Kreuzzug.

Antiochia, eine der großen Handelsstädte des Mittelmeerraums, Hauptstadt der römischen Provinz Syrien und in christlicher Zeit Sitz eines Patriarchen, befand sich seit dem 7. Jahrhundert unter islamischer Herrschaft. Die Stadt wurde dann zwar schon 968 von der byzantinischen Armee eingenommen, im 11. Jahrhundert jedoch von den Seldschuken zurückerobert. Auch wenn der Kult der Margarita älter ist, hat es doch den Anschein, als ob es, schon durch die oströmische Eroberung Antiochias, und vor allem in der Zeit des Kreuzfahrer-Fürstentums, das unter der Lehenshoheit von Konstantinopel bis 1268 Bestand hatte, zu einer Wiederbelebung kam. Darauf sind die zahlreichen, der Margarita geweihten Kirchen in Apulien und der Basilicata, und auch die vielen bildlichen Darstellungen der Heiligen in ganz Europa in erster Linie zurückzuführen. Eine unschuldige, von einem heidnischen Statthalter verfolgte Christin war zweifellos geeignet, die Phantasie der Kreuzritter zu erregen. Wenn der Drache aus der Margaretenlegende mit dem Drachen des Heiligen Georg identifiziert wurde, dann ist das Bild der Margarita im Schlund des Drachen gewissermaßen ein Bild des christlichen Antiochia, dessen Patronin sich in den Fängen des heidnischen Gegners befindet, und die Apotheose der höchste Lohn, der ihr für dieses Opfer zukommt.

Lit.: ROSSI TAIBBI 1959; LAFONTAINE-DOSOGNE 1962; WEITZMANN-FIEDLER 1967; KÜHNEL 1988, S.107 ff.; ALTHAUS 1997, S.115 ff.

Agatha, Patronin von Catania

Die Heilige Agatha erscheint auf dem verhältnismäßig späten Fragment in S. Lucia alle Malve zunächst als Patronin des Benediktinerinnenkonvents. Die erste Nachricht über diesen Konvent entstammt der Chronik des *Lupus Protospatharius*, der im Oktober 1092 den Tod der Äbtissin Eugenia vermeldet⁴²³. Im selben Jahr wurde die der Heiligen Agatha geweihte Benediktinerkirche von Catania zur Kathedrale eines Erzbistums erhoben, wodurch Abt Ansgar auch im weltlichen Sinne die Hoheit über das weite Gebiet des vormaligen Emirats erlangte: *in other words, this Breton Benedictine was to step into the shoes of Ibn ath-Thumnah, the last Emir of Catania*, wie Lynn White bemerkt⁴²⁴. Äbtissin Eugenia muß eine herausragende Persönlichkeit gewesen sein, um in der Lupus-Chronik Erwähnung zu finden - sehr wahrscheinlich die Gründerin des Materaner Konvents, der wohl erst in normannischer Zeit, das heißt nach 1064 entstand⁴²⁵. Zu dieser Zeit war die Eroberung Siziliens im Gange, die unter anderem auch die Wiederbelebung der Kultstätten der Heiligen Agatha in Catania und der Heiligen Lucia in Syrakus zur Folge hatte⁴²⁶. Das Patrozinium des Materaner Nonnenkonvents SS. Lucia ed Agata kann als Reflex dieser Ereignisse gewertet werden.

Scholastica

Die Bekleidung in Braun- und Grautönen, mit Schleier und Kopftuch, die Gegenüberstellung zu Benedikt lassen nur den Schluß zu, daß es sich bei der Heiligen, die in S. Lucia alle Malve den Eintretenden begrüßt, um Scholastica, die *Zwillingschwester* Benedikts und Begründerin des weiblichen Zweigs des Benediktinerordens handelt. Sie ist also, anders als Lucia und

⁴²³ LUPUS, a. 1093 (nach byzantinischer Zeitrechnung).

⁴²⁴ WHITE 1938, S.106.

⁴²⁵ Die frühesten, verlässlichen Nachrichten über Nonnenkonvente in Apulien stammen aus normannischer Zeit, s. DE LEO 1983.

⁴²⁶ WHITE 1938.

Agatha, nicht nur Patronin des Konvents, sondern des gesamten Ordens der Benediktinerinnen. Als einzige der auf den Wandbildern des Materaner Gebiets dargestellten weiblichen Heiligen ist sie keine frühchristliche Märtyrerin, sondern sozusagen der Prototyp der Nonne, Identifikations- und Vorbildfigur für die Nonnen des Materaner Konvents. Eines der qualitativsten Wandbilder hochmittelalterlicher Zeit aus Süditalien überhaupt, wahrscheinlich vom Beginn des 13. Jahrhunderts, das aus dem Ort Cassino stammt und heute in Montecassino verwahrt wird, zeigt ebenfalls die Heilige Scholastica - in einem Tondo neben den schlechter erhaltenen Darstellungen Benedikts und eines weiteren heiligen Mönchs⁴²⁷. Interessant an dem Materaner Bild ist das Attribut des Buches, das auf den Namen der Heiligen - wörtlich *die Gelehrte* - anspielt. Zur Zeit, als das Bild entstand, leitete die Priorin Theopista das Kloster, die 1286 aufgrund ihrer Kenntnisse der *licterarium scientia* zur Äbtissin des Konvents von Castellaneta ernannt wurde⁴²⁸.

Drei weitere, ebenfalls nicht inschriftlich bezeichnete Darstellungen heiliger Nonnen lassen sich dem Bild der Scholastica gegenüberstellen: ein wesentlich späteres Fragment in S. Lucia alle Malve selbst; ein eher vergleichbares, jedoch sehr schlecht erhaltenes Bild am vorderen Portal von S. Maria della Valle; und die Nonne im Apsisbild derselben Kirche. Die zweifache Darstellung heiliger Nonnen scheint die Zugehörigkeit dieser größten Materaner Felsenkirche zu einem Nonnenorden (Büßerinnen von Akkon, später Dominikanerinnen) zu bestätigen.

Katharina, heilige Königin

Die legendäre zypriotische Königstochter Katharina von Alexandria gehört zu denjenigen Heiligen, die auch in der Malerei des Ostens mit der Krone auf dem Haupt dargestellt wurden - so etwa auf einer Ikone vom Katharinenkloster auf dem Sinai, dem Kultzentrum der Heiligen, auf der neben ihr Marina von Antiochia ohne Krone, mit schlichtem Kopftuch zu sehen ist⁴²⁹. Insofern erscheint fraglich, ob es sich bei der ungekrönten Heiligen rechts neben der Madonna in *S. Vito Vecchio*, Gravina tatsächlich um Katharina handelt. Damit bleiben im Materaner Gebiet nur zwei wesentlich spätere Darstellungen der Heiligen übrig. Die Heilige der zweiten Schicht des Palimpsests in S. Domenica, Ginosa war inschriftlich als Katharina gekennzeichnet. Das zweite, nochmals spätere Bild zeigt Katharina mit dem Rad als Titelheilige der Felsenkirche in Laterza, in einer dreibogigen, baldachinartigen Arkatur mit Ecktürmen, die sich mit ähnlichen, wenn auch etwas früheren Beispielen in S. Maria del Casale bei Brindisi vergleichen läßt (vgl. ähnlich Abb.5.7). Dort befindet sich auch das eindrucksvollste, erhaltene Bild der Heiligen Katharina in Apulien - im groben vergleichbar mit dem Bild in Ginosa - umgeben von acht kleinformatigen Szenen ihrer Vita (Abb. 5.4, 5.33)⁴³⁰.

Zwei entsprechende Tafeln aus dem 13. Jahrhundert auf dem Sinai und in Pisa zeigen, daß das Bildschema im Westen offenbar unmittelbar von einem Vorbild des Katharinenklosters übernommen wurde⁴³¹. Das Wandbild in Brindisi, das kaum vor 1330 entstanden sein kann, entspricht eher dem triptychonartigen Aufbau der Pisaner Tafel. Brindisi befand sich seit 1331, als Teil des Fürstentums von Tarent, unter der Regentschaft von Katharina von Valois, der Witwe Philipps I., zu deren persönlicher Ausstattung 1313 bei ihrer Heirat Laterza und Ginosa gehörten⁴³². Philipp selbst gab 1319 in S. Maria del Casale die Ausmalung einer Kapelle in Auftrag⁴³³. Es scheint, als ob die Wandbilder und Patrozinien in Brindisi, Laterza und Ginosa auch auf die Regentin und Titularkaiserin von Konstantinopel anspielten, die erst

⁴²⁷ MATTHIAE 1954.

⁴²⁸ Als Priorin ist Theopista auf einer Urkunde von 1267 erwähnt, s. VENDOLA 1936; DE LEO 1983.

⁴²⁹ SOTIRIOU 1956/58, Nr. 50; vgl. WEITZMANN 1966B.

⁴³⁰ S. RESTAURI IN PUGLIA 1983, Bd. 1, Nr. 21.

⁴³¹ STUBBLEBINE 1966; BELTING 1993, S.423 ff., Abb. 226, 227.

⁴³² Zu den historischen Daten s. DELL' AQUILA/ LENTI 1988.

⁴³³ CALÒ MARIANI 1967.

1346 die Regierungsgeschäfte an Robert, ihren ältesten Sohn aus der Ehe mit Philipp von Tarent, übergab. Im typologischen Denken wäre die heilige Königstochter Katharina (die *Reine*) sozusagen Präfiguration der amtierenden Fürstin. Wie sehr der Name und der Kult mit der Familie der Fürsten von Tarent verbunden bleibt, zeigt die bedeutendste Katharinenkirche Apuliens in Galatina, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts unter Raimondello del Balzo Orsini errichtet und später unter seiner Witwe Maria d'Enghin ausgemalt wurde⁴³⁴. 1416 wurde eine Tochter Raimondellos, zusammen mit ihrem Gemahl Tristan von Clermont, dem Grafen von Copertino, Herrin über Matera⁴³⁵. Auch sie trug den Namen Katharina.

Sophia - allegorische Figur

Die Heilige Sophia am Zugang der Felsenkirche Madonna degli Angeli läßt sich von anderen Heiligen, wie etwa der Barbara in S. Nicola dei Greci, nur durch die Namensinschrift unterscheiden: eine festlich gekleidete Dame mit einer schneeweißen Haube auf dem Kopf, gemmenverziertem Nimbus und dem Märtyrerkreuz in der rechten Hand. Hält man sich an die römische Legende, so war Sophia eine Mutter dreier Töchter mit den Namen Fides, Spes und Caritas, die um 120 das Martyrium erlitt⁴³⁶. Selbst in dieser Version klingt allerdings die allegorische Bedeutung der Namen so deutlich mit, daß der wörtliche Sinn der Legende einer Heiligen, die ja tatsächlich gelebt haben soll, fast zweitrangig erscheint. In Wirklichkeit entstand die römische Legende erst lange nachdem Konstantin die Hauptkirche des *Neuen Rom* der heiligen *Sophia*, der göttlichen Weisheit gewidmet hatte, und zwei weitere Kirchen der heiligen *Dynamis* und der heiligen *Eirene*⁴³⁷. Sophia ist hier Attribut Gottes - gewissermaßen der anagogische Sinn einer Figur / Legende, die sich auch als Lebenserzählung, moralisches Vorbild oder Allegorie lesen läßt. Nach dem Beispiel von Konstantinopel waren die Hauptkirchen vieler christlicher Reiche der Sophia geweiht: in Thessaloniki, Kiew, Ochrid, Nowgorod, Trapezunt, in der heutigen bulgarischen Hauptstadt, die selbst den Namen Sofia trägt, aber auch in Benevent. Eine Sophienkirche befand sich auch in der Nähe des Katepans-Prätoriums in Bari und am Stadttor in Matera⁴³⁸.

Die *heilige Sophia* oder *göttliche Weisheit* verkörpert bereits die Synthese klassischer *φιλοσοφία*, jüdischer Weisheitslehre und deren christlicher Umformung. Sophia ist nicht nur zugleich Märtyrerin und Eigenschaft Gottes, in der allegorischen Ebene der Figur sind so unterschiedliche Komponenten wie platonische Philosophie, die Sprüche Salomos und christliche Logos-Lehre zusammengefaßt, mitunter auch in Gegensatz gebracht. *Hat nicht Gott die Weisheit dieser Welt zur Torheit gemacht?* schreibt Paulus an die Korinther, und umgekehrt, *göttliche Torheit ist weiser als die Menschen sind*; die eigentliche Weisheit aber ist *Christus Jesus, welcher uns gemacht ist von Gott zur Weisheit*⁴³⁹. Im linguistischen Sinne sind solche unterschiedlichen Ausdeutungen des Begriffs *Sophia* nichts anderes als Sprachspiele, rhetorische Mittel, um, je nachdem, entweder die letztlich nur mystisch begründbare Überlegenheit christlicher gegenüber antiker oder jüdischer Weisheit zu postulieren, oder aber die Aufnahme der klassischen Bildung in den christlichen Kontext zu rechtfertigen. Die theologische Spekulation über die Weisheit geht soweit, in der Göttin Athene eine typologische Präfiguration der Sophia zu sehen; wie diese Athen, so schützt jene Konstantinopel oder jede andere, von ihr geleitete Stadt⁴⁴⁰.

⁴³⁴ ZIMDARS 1988; vgl. PACE 1994C.

⁴³⁵ DELL'AQUILA/ LENTI 1988.

⁴³⁶ Vgl. KAFTAL 1965.

⁴³⁷ Vgl. AMMANN 1957; MEYENDORFF 1987.

⁴³⁸ Vgl. MENAGER 1980, Nr. 44: *ecclesia sancte Sophie Majoris [...] que sunt foris ab ipsa curte [...]*; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 138.

⁴³⁹ 1. Kor., 1, 25-30.

⁴⁴⁰ MEYENDORFF 1987, S.393.

Diese Schutzfunktion, von der allegorischen Bedeutungsebene auf den literalen Sinn übertragen, ist wohl der Grund, warum Sophia am Eingang der Materaner Felsenkirche und als Patronin einer Kapelle am wichtigsten Tor der Stadt erscheint, wobei im zweiten Fall auch eine Passage aus den Sprüchen Salomos den Anlaß gegeben haben könnte, in der es heißt: *Die Weisheit ruft laut auf der Straße [...], am Eingang der Tore [...]*⁴⁴¹. In dieser Sophienkapelle am Stadttor - und in der Nähe der Kathedrale - trat, nach Auskunft des Materaner Historikers Copeti, der Stadtrat zusammen, bis im 16. Jahrhundert der Graben vor dem Tor aufgefüllt und zur Piazza Sedile mit dem 1575 errichteten Rathaus umgestaltet wurde⁴⁴². Wie in allen süditalienischen Städten und im Gegensatz zu norditalienischen Stadtrepubliken gab es in Matera niemals eine völlig autonome Stadtverwaltung. Im 16. Jahrhundert kam es jedoch nach der Ermordung des Grafen Giancarlo Tramontana zu einer relativen Eigenständigkeit, die schon im 13. Jahrhundert bestanden hatte, bis die Stadt in den Prinzipat von Tarent eingegliedert und nacheinander Besitz verschiedener Feudalherren wurde. In dieser früheren Periode entstand das Bild der Sophia in der Felsenkirche Madonna degli Angeli. Rund ein Jahrhundert später wurde auch die wichtigste Pfarrkirche von Ginosa der Heiligen Sophia geweiht.

Lit.: MEYENDORFF 1987.

Domenica / Kyriaka und der heilige Sonntag

Eine allegorische Bedeutung hat auch der Name der Heiligen Domenica, der jeweils die zentrale Kirche des mittelalterlichen Casale Laterza und des Casale von Ginosa geweiht war, in denen sich, in Laterza sicher und wahrscheinlich auch in Ginosa jeweils auch ein Wandbild der Heiligen befindet. *Domenica* heißt auch noch im heutigen Italienisch *Sonntag*, und diese Bedeutung hat das griechische *κυριακη*. Das hindert nicht, daß Domenica in Tropea und anderen Orten Kalabriens als Märtyrerin verehrt wurde - so ist die Bischofsstadt Gerace nach Kyriake benannt⁴⁴³. Von Gerace 12 km entfernt liegt Locri, wo die Heilige Parasceve (Paraskevis /Veneranda /Venerdia) verehrt wurde⁴⁴⁴. Der Name leitet sich in der griechischen wie in der lateinisch-italienischen Form vom Karfreitag ab. Zwei Wandbilder dieser Heiligen sind in S. Nicola und einer weiteren Felsenkirche in Mottola erhalten, und in Matera zeugt noch der Name des Stadtteils *Serra Venerdì* von ihrem Kult⁴⁴⁵. Es ist anzunehmen, daß in Kirchen der Heiligen Parsceve vor allem der Karfreitag gefeiert wurde. Daß man in der zentralen Kirche eines Casale am Sonntag zusammenkam, liegt auf der Hand.

Neutestamentarische Szenen

Neben den vielen Heiligenbildern sind in der Wandmalerei des Materaner Gebiets gelegentlich auch mehrfigurige Szenen anzutreffen. Soweit diese sehr ungewöhnlich oder einzigartig sind, sind sie bereits im Katalog ausreichend besprochen: der Zyklus der *Cripta del Peccato Originale*, das Jüngste Gericht in der Kathedrale, die Marienkrönung in S. Lucia alle Malve, die dreifigurige Gruppe in SS. Pietro e Paolo. Hier soll daher nur noch auf die neutestamentarischen Szenen eingegangen werden, die immer auf eines der großen Kirchenfeste, zumeist auf die Ostertage hinweisen. Die Termine der *Herrenfeste*, die zum Teil

⁴⁴¹ Spr. 1, 20-21.

⁴⁴² COPETI, S.53: *Nel 1540, si formò il nuovo Sedile nella nuova Piazza, che prima era stato ab antiquo in S. Sofia, e vicino la Catedrale anche*; vgl. MATERA STORIA 1990, S.44 f.

⁴⁴³ BIBLIOTHECA SANCTORUM; vgl. BHG; KAFTAL 1965.

⁴⁴⁴ SINOPOLI 1988.

⁴⁴⁵ In S. Nicola als PARASCE[VE], in Madonna delle sette lampade als *Venerdia* bezeichnet, s. FONSECA 1970; CHIESE E ASCETERI 1995, S.202.

gleichzeitig Marienfeste sind, vor allem Weihnachten und Ostern, sind dabei von astronomischen Voraussetzungen und der historischen Entwicklung des Kalenders abhängig, und von diesen wiederum die übrigen Feste wie Epiphanie, Himmelfahrt Christi oder Pfingsten - im Sinne einer den Jahreskreislauf, die historische Zeit und den gesamten Kosmos umfassenden Ordnung.

Verkündigung

Zwei Darstellungen der Verkündigung lassen sich im Materaner Gebiet nachweisen. Das Bild in S. Giovanni in Monterrone befindet sich an der zum Altarbereich weisenden Wand des rechten Anraums. Dieser Ort deutet somit, wie üblich, wenn das Thema am Triumphbogen, an den Chorschranken oder am Stirnbogen der Apsis dargestellt ist, auf den Gottessohn hin, dessen Fleischwerdung im Sanktuarium zelebriert wird. Möglicherweise ist der seitliche Nebenraum auch der Ort, an dem die eucharistischen Opfertgaben bereitgestellt wurden. Der Engel kommt von links, weil dort der heilige Bereich der Kirche ist, er trägt als eine Art Autoritätssymbol einen Stab. In Anlehnung an das Lukasevangelium liest man die Worte *Ave Maria gratia plena* und *Ecce ancilla Domini*⁴⁴⁶; Maria ist außerdem als *Mater seculi Domini* bezeichnet. Eine hohe Mauer vertritt das Haus, in dem sie sich aufhält, scheint aber auch die Trennung zweier verschiedener Sphären anzudeuten. In der Hand hält Maria ein Kreuz, das auf den Opfertod hinweist.

In dem mittlerweile zerstörten Bild in S. Maria de Olivara spinnt Maria dagegen nach Beschreibungen mehrerer apokrypher Schriften den Faden für den neuen Tempelvorhang⁴⁴⁷. Anstelle der Mauer sieht man im Hintergrund ein perspektivisch verkleinertes Haus. Drei Strahlen mit der Taube des Heiligen Geistes fallen von links oben auf ihr Haupt. Wiederum kommt der Engel von links, aus der Richtung der Apsis. Der Ort der Anbringung entspricht dem einer Ikone, die Verkündigungsszene war anfangs das einzige Wandbild der Felsenkirche. Noch heute, nachdem das Marienpatrozinium längst in Vergessenheit geraten ist, lautet der Flurname der Umgebung *Annunziata*. Alles deutet darauf hin, daß S. Maria de Olivara eine Wallfahrtskirche war, zu der am Tag der Verkündigung, von der Felsensiedlung *Villaggio Saraceno* aus, eine Prozession veranstaltet wurde.

Der Festtag der Verkündigung ist der 25. März, da die Empfängnis neun Monate vor der Geburt stattfindet und das Fest der Geburt Christi wiederum in Anlehnung an die alten Sonnenkulte auf die Wintersonnenwende gelegt wurde. Der Termin fällt theoretisch mit der Kreuzigung zusammen, die nach dem Prinzip einer Vierteilung des Jahreslaufs ebenfalls auf dem Frühjahrs-Äquinoktium liegen müßte, in dem der Beginn des vegetativen Zyklus gesehen wird, der Frühjahrsbeginn, an manchen Orten auch der Jahresbeginn, entsprechend der Erneuerung des Lebens durch Tod und Auferstehung Christi⁴⁴⁸. Tatsächlich wurde aber der Ostertermin, in Anlehnung an das jüdische Passahfest und in Anpassung an den Wochenzyklus, beweglich gehalten, so daß Verkündigung und Karfreitag nur gelegentlich am selben Tag gefeiert werden. In Matera wird das Verkündigungsfest, nachweislich seit dem 16., wahrscheinlich aber schon seit dem 13. Jahrhundert auf dem fast 20 km entfernten Hügel von Picciano gefeiert, als wohl bedeutendster kirchlicher Festtag des Jahres nach der *festa della bruna*, dem Tag der Heimsuchung am 2. Juli⁴⁴⁹.

Lit.: BRAUNFELS 1949.

⁴⁴⁶ Luk. 1, 28/38.

⁴⁴⁷ Pseudo-Matthäus und Jakobus-Protoevangelium, s. FABRICIUS 1956, S.38 ff.

⁴⁴⁸ Der Jahresbeginn fiel in Pisa und (mit einem Jahr Differenz) in Florenz, aber auch in England, bei den Zisterziensern und in der Erzdiözese Trier, auf das Verkündigungsfest; auf Ostern in Frankreich und zeitweise in der Erzdiözese Köln, s. BRANDT 1996, S.32.

⁴⁴⁹ GIAMPIETRO 1993; vgl. historischer Abschnitt.

Anbetung der Könige (der Magier/ Weisen aus dem Morgenlande)

Die einzige Darstellung, die in den Zusammenhang des weihnachtlichen Festzyklus gehört - mit Ausnahme vielleicht des Bildes an der rechten Seitenwand der *Cripta del Cristo Docente* - ist die kleinformatige und fast völlig verblaßte Szene der Anbetung der Könige in S. Eustachio alla Gravina. Der 6. Januar war in frühchristlicher Zeit der Termin für die Geburt Christi, welcher dann aber, in Angleichung an den Sonnenkult, auf den 25. Dezember verlegt wurde. Man feierte jedoch am 6. Januar weiterhin das Fest der Epiphanie, an dem Christus den Menschen, stellvertretend verkörpert durch die Weisen aus dem Morgenlande, zuerst erscheint, und das nunmehr die weihnachtliche Festperiode abschließt. Ausgehend von bildlichen Darstellungen werden die Magier seit dem 12. Jahrhundert als Könige bezeichnet. Die Dreizahl beruht auf den bei Matthäus 1, 11 genannten Geschenken, die sie dem Christuskind überbringen: Gold, Weihrauch und Myrrhe. Von dieser Szene leitet sich auch der weitverbreitete Brauch ab, am 6. Januar Kinder zu beschenken - in Matera zumeist mit Früchten und Süßigkeiten des abgeschmückten Weihnachtsbaums⁴⁵⁰. Dieser Gestus des Gebens, der nahezu das einzige ist, was sich an dem kleinen Bild recht deutlich erkennen läßt, hat möglicherweise auch die Darstellung der Szene in der Felsenkirche veranlaßt: in Entsprechung zum Gestus des Stiftens der Wandbilder durch eine Gruppe von Privatpersonen.

Darbringung (Darstellung) im Tempel

Auch die Szene der Darbringung im Tempel in S. *Falcione* ist mittlerweile nahezu vollständig zerstört, läßt sich jedoch aus Beschreibungen von Diehl und Bertaux weitgehend rekonstruieren. Fünf Personen bilden die Szene: Joseph, Maria, das Kind, der alte Priester Simeon und die Prophetin Anna - entsprechend wurden am Tag der Darbringung genaugenommen gleich drei Feste gefeiert: nach jüdischem Brauch und Lukas 2, 22 f. werden die ältesten Söhne vierzig Tage nach der Geburt in den Tempel gebracht und dem Herrn geweiht; gleichzeitig ist damit die Periode der Reinigung der Mutter beendet, daher handelt es sich auch um das Fest der *Purificatio* Mariens - die zwei *weißen* Tauben, die Joseph als Opfer für den Tempel bereit hält, sollen zugleich diese *Reinheit* symbolisieren; schließlich ist es auch noch das Fest des greisen Simeon, von dem es heißt, *er solle den Tod nicht sehen, er habe denn zuvor den Christ des Herrn gesehen* (Luk., 2, 26)⁴⁵¹. Die Darbringung Christi im Tempel, vierzig Tage nach der Geburt, am 2. Februar gefeiert, nimmt aber gleichzeitig den Opfertod vorweg, vor allem wenn Christus, in freudiger Erwartung dieses Ereignisses, die Arme nach Simeon ausstreckt, oder über einen Altar gehalten wird - einen gemalten Altar im Bild oder einen realen Altar vor dem Bild wie in S. *Falcione*.

Diese Darbringung als Opfer ist es, was schon Ambrosius Autpertus veranlaßt, eine Predigt über die Reinigung Mariens zu schreiben⁴⁵². Stellvertretend für alle Christen weiht Maria Christus dem Tempel, und zwar immer wieder von neuem: der Gedanke an die Mittlertätigkeit der Muttergottes im Erlösungswerk. Die *Purificatio* wurde schon früh mit den anderen großen Marienfesten, Geburt, Verkündigung und Marientod auf eine Stufe gestellt⁴⁵³. Der greise Simeon preist Christus als den Heiland, *ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel* (Luk. 2, 32). Dies gab Anlaß, den 2. Februar zum Tag einer Kerzenweihe zu machen - wiederum auch bezogen auf die dunkle, winterliche Jahreszeit. Bei uns heißt das Fest daher auch *Lichtmeß*, in Süditalien in der Regel nur *Candelora* - ein sehr qualitätvolles Wandbild der Darbringung hat sich bis heute in der Felsenkirche *La Candelora* in Massafra erhalten⁴⁵⁴. Die Kerzenweihe trug auch zur Popularität des Festes bei: die Kerzen,

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Vgl. LOEW 1908, S.71 f.

⁴⁵² S. GRAEF 1964, S.157.

⁴⁵³ LOEW 1908, a.a.O.

⁴⁵⁴ S. FONSECA 1970; PACE 1994C, Abb. 159.

die von den Bruderschaften gegen eine Geldspende verteilt wurden, wurden am Bett angebracht und sollten das Haus vor Unheil schützen⁴⁵⁵.

Kreuzigung

Alle übrigen Szenen beziehen sich auf die Osterfesttage. Das Osterfest wird ausgehend von der Frühjahrs- Tag- und Nachtgleiche, und in Anlehnung an das jüdische Passahfest berechnet, das auf den nächstfolgenden Vollmondtag fällt; am Sonntag nach dem Passahfest ist Ostern. Es wird also versucht, den Jahreszyklus mit dem Mond- und Wochenzyklus, die jeweils nicht in einem geraden Zahlenverhältnis zueinander stehen, soweit wie möglich in Übereinstimmung zu bringen, in der Absicht, das Fest auf einen Höhepunkt jedes dieser Zyklen zu legen: auf das Frühjahrsäquinoktium, das dem Neubeginn des Vegetationszyklus entspricht, Vollmond und Sonntag - so wie das Opfer Christi selbst das Ende einer Periode und den Beginn einer neuen bezeichnet. Dieser astronomische oder kosmische Bezug zu Sonnen- und Mondkreislauf ist in der Kreuzigungsgruppe in S. Nicola dei Greci durch die Medaillons über dem Kreuz angedeutet.

Die Kreuzigung ist unter den Festbildern, die sich auf die Osterfeiertage beziehen, natürlich an erster Stelle zu nennen: dargestellt in S. Nicola dei Greci, Cristo la Selva und S. Eustachio alla Gravina - neben den nicht erhaltenen Bildern in den Felsenkirchen Crocefisso a Chiancalata und S. Nicola a Chiancalata und späteren Beispielen in Madonna delle tre porte und Madonna della virtù (Abb. S.5), die schon vom Ende des 14. oder aus dem 15. Jahrhundert stammen. Alle Beispiele zeigen den leidenden, am Kreuz hängenden *Christus patiens*, die beiden älteren im Vier-, die späteren im Dreinageltypus. Dies ist insofern ein großer Unterschied, als es eine ganz verschiedene Herkunft anzeigt: während im Norden Italiens der *Christus patiens* erst im 13. Jahrhundert den *Christus triumphans* abzulösen beginnt, wurde der Gekreuzigte im Osten bereits im 10. Jahrhundert oft mit gestreckten Armen, eingeknickten Beinen, auf die Brust herabgesunkenem Haupt und geschlossenen Augen dargestellt. Eine solches Bild erregte den Unwillen des päpstlichen Legaten Humbert von Silva Candida bei den Verhandlungen, die 1054 zum Schisma zwischen Ost- und Westkirche führten - der Unsterbliche konnte seiner Ansicht nach unmöglich als Gestorbener dargestellt werden⁴⁵⁶. Dennoch steht Christus in den östlichen Kreuzigungsszenen immer mit zwei, einzeln angenagelten Füßen auf dem Suppedaneum, während erst auf westlichen Kreuzifixen vom 13. Jahrhundert an beide Füße mit einem einzigen Nagel ans Kreuz geschlagen sind.

Bevor diskutiert wird, in welcher Form der Gekreuzigte dargestellt wird, stellt sich zuerst die Frage, ob er überhaupt dargestellt wird. In frühchristlicher Zeit, als das Kreuz als Symbol zu jeder Gelegenheit gern verwendet wurde, war dies nicht der Fall, oder nur in andeutender Weise, wie auf der frühesten erhaltenen Darstellung an der Holztür von S. Sabina in Rom⁴⁵⁷. Auch in der süditalienischen Wandmalerei erscheint die Kreuzigung keineswegs selbstverständlich von Anfang an in der Apsis, sondern, soweit sich dies aufgrund der wenigen früheren Beispiele sagen läßt, erst allmählich, vom 13. Jahrhundert an, und zunehmend in späterer Zeit. Üblicherweise ist eher der thronende Christus dargestellt, zumeist in einer Deesis-Gruppe⁴⁵⁸. Die Ikonographie des leidenden Christus, wie allgemein die Darstellung von Schmerz oder Leid - dazu gehören auch die Trauergesten der Maria und des Johannes und das Blut, das aus den Wunden fließt - ist eine Entwicklung nach-ikonoklastischer Zeit. Es soll nicht Majestät oder Hoheit gezeigt, sondern Anteilnahme geweckt werden - der westliche *Christus triumphans* ist insofern ein Kompromiß zweier

⁴⁵⁵ GIAMPIETRO 1993.

⁴⁵⁶ BELTING 1993, S.302.

⁴⁵⁷ Vgl. WESSEL 1960.

⁴⁵⁸ Vgl. ALTHAUS 1997; zur Kreuzigung S. 140 ff., wenn auch die Datierungen problematisch sind.

widerstrebender Tendenzen. Gefühl und Mitleid werden in der östlichen Kunst des 12. Jahrhunderts weiter betont⁴⁵⁹ und schließlich im 13. Jahrhundert vor allem von der Bettelordensbewegung aufgegriffen und weiterentwickelt.

Man kann also sagen, es handelt sich in S. Nicola dei Greci und Cristo la Selva um einen älteren, ursprünglich östlichen Typus, der jedoch im 13. Jahrhundert, wie die Staurotheken von Cosenza und Monopoli zeigen, in Süditalien keine Neuerung mehr darstellt⁴⁶⁰. Die späteren Bilder zeigen dagegen den westlichen Dreinageltypus. Wenn auch in jedem Fall das Leiden betont wird, so bleibt doch in den Dreiergruppen der Apsiden, bestehend aus Christus, Maria und Johannes, ein Anklang an das Deesis-Schema erhalten - wobei nur der Täufer, der zum Zeitpunkt der Kreuzigung nicht mehr lebt, durch den Evangelisten ersetzt wird. Insofern bleibt auch, wenigstens in der Geste der rechten Hand der Maria, der Interzessionsgedanke bestehen. Das kleine, über einem eigenen Altar angebrachte Kreuzigungsbild in Cristo la Selva ist dagegen ein reines Festbild, das über den Moment der Kreuzigung hinaus nichts darstellen will. Wie erneut zu Beginn des 18. Jahrhunderts, war die Felsenkirche wohl schon in früherer Zeit Ziel einer Karfreitagsprozession.

Kreuzabnahme

Die Szene der Kreuzabnahme, wie sie in S. Lucia alleMalve nur noch unvollständig erhalten ist, bezieht sich ebenso wie die Kreuzigung auf den Karfreitag. Es handelt sich im Grunde genommen um eine Variation der Kreuzigung mit denselben Medaillons über den Kreuzesarmen und einigen zusätzlichen Nebenfiguren. Wenn schon die Darstellung des Gekreuzigten an sich, und mehr noch die des leidenden Christus, zuerst Anstoß erregte und dann Trauer auslöste, so muß dies in noch viel höherem Maße auf die Kreuzabnahme zutreffen: während beim *patiens*-Typus offen bleibt, ob Christus noch leidet oder bereits gestorben ist, ist er hier eindeutig tot. Auf der Ebene der Dächer des Materaner Benediktinerinnenkonvents befand sich ein Friedhof, auf dem offenbar, wie eine Schenkung von 1296 vermuten läßt, nicht nur die Nonnen begraben wurden⁴⁶¹. Wer um seine Angehörigen trauerte, mußte sich mit dem Bild der Kreuzabnahme besonders gut identifizieren können. Hinter Johannes steht eine weibliche Figur in einem graubraunem Gewand, das sich mit der Tracht der Nonnen durchaus vergleichen läßt - da die linke Hälfte des Bildes zerstört ist, läßt sich nicht sagen, ob dort weitere Frauen in ähnlicher Kleidung dargestellt waren. Nach den Berichten verschiedener Evangelien beobachteten mehrere Frauen die Kreuzigung von ferne und waren bei der Grablegung anwesend⁴⁶².

Höllenfahrt Christi

Die kleine Szene der Höllenfahrt Christi in S. Eustachio alla Gravina ist zu sehr verblaßt, um Details erkennen zu lassen. Die auf einer apokryphen Schilderung beruhende Szene wurde in der älteren christlichen Kunst nur selten dargestellt⁴⁶³. Sie spielt vor allem in der Ostkirche, in nach-ikonoklastischer Zeit, als Bild der Auferstehung (*Anastasis*) und somit als Festbild des Ostersonntags eine herausragende Rolle. Dabei ist die Darstellung des auferstandenen, lebenden und handelnden Christus nur ein Motiv des Bildes. Der wesentliche Gedanke ist die Erlösung von der Erbsünde durch Tod und Auferstehung Christi: die Befreiung Adams und Evas aus der Hölle führt typologisch die Aufhebung des Sündenfalls vor Augen. Die

⁴⁵⁹ Vgl. BELTING 1993, Kap. 13.

⁴⁶⁰ Unterschiedlich, zumeist ins 12. Jahrhundert datiert, vgl. FEDERICO BARI 1995, S.343 und Abb. S.346 unten; Kat.-Nr. 9.2., S.487 f. mit weiterer Literatur.

⁴⁶¹ Vgl. Katalog.

⁴⁶² Matth. 27, 55 ff.; Mark. 15, 40 ff.; Luk. 23, 27 ff. und 49 ff.; Joh. 19, 25 ff.

⁴⁶³ S. FABRICIUS 1956, S.87 ff.

unbekleideten Ureltern in S. Eustachio alla Gravina entsprechen allerdings eher einem westlichen Typus.

Lit.: BRENK 1966, S.160 ff.

Die drei Frauen am Grabe

Auch das Thema der drei Frauen am Grabe in S. Vito Vecchio, Gravina bezeichnet die Auferstehung, jedoch aus einer gänzlich anderen Perspektive. Könnte man im Fall der *Anastasis* von einer allegorischen Bedeutungsebene sprechen, indem Adam und Eva die Erbsünde verkörpern und Christus die Erlösung, so schildert die Szene der Frauen, die am leeren Grab den Engel oder Jüngling in weißem Gewand antreffen, das Ereignis aus der Sicht der ungläubigen Menschen, denen das Wunderbare der Auferstehung vor Augen geführt werden muß. Alle vier Evengelien berichten von dieser Begebenheit - mit kleineren Abweichungen: bei Matthäus sind es zwei Frauen und ein Engel, bei Markus Maria Magdalena, Maria, des Jakobus Mutter, Salome und ein Jüngling, bei Lukas anstelle der Salome Johanna und zwei Männer mit glänzenden Kleidern, während Johannes nur von Maria Magdalena und zwei Engeln spricht⁴⁶⁴. Die Darstellung dreier Frauen gilt als westliche Ikonographie.

Die Frauen bringen Spezereien und Salben, *auf daß sie kämen und salbten ihn* (Markus 16, 1) - das Grab ist jedoch verlassen. *Ecce locus ubi positus erat*, sagt der Engel mit einer Geste, die auf das Grab weist (Mark. 16, 6): eine ovale Öffnung in einer rundbogigen Nische, über der ein weißes Tuch, das Leichentuch Christi schwebt - das ganze gekrönt von einem Baldachin und bezeichnet mit den Worten *sepulcrum Domini*. Unter dem Grab sieht man in kleinerem Format eine Schar bewaffneter Ritter - ein deutliches Zeichen dafür, daß hier nicht nur ein Ereignis der Heilsgeschichte dargestellt ist, sondern auch ein Ort. Das Heilige Grab in Jerusalem befand sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als die Ausmalung der Felsenkirche entstand, bereits nicht mehr unter der Hoheit eines christlichen Staates. Der Hauptsitz der Kanoniker vom Heiligen Grab war die Heilig-Grab-Kirche in Barletta, der auch eine Präzeptorei in Gravina unterstellt war⁴⁶⁵. Der Engel sitzt in der Felsenkirche über einer rundbogigen Nische, in der wahrscheinlich Kerzen aufgestellt waren, die die weiße Gestalt sicherlich noch eindrucksvoller hervorscheinen ließen. Vor den drei Frauen, also zwischen der Szene und den einzelnen Heiligen in der Arkatur, befand sich die Chorschranke. Wenn man aus dem Kirchenraum schräg auf die in sich verdrehte, leuchtende Figur des Engels blickt, so scheint dieser nicht innerhalb der Bildebene auf das Grab zu weisen, sondern aus dem Bild heraus, genau auf das Haupt des auferstandenen Christus in der Apsis (Abb. S.55, rechts unten).

Mit dem überdimensionalen, thronenden Christus in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, ist die Himmelfahrt Christi angesprochen - auffallend ist auch die Ähnlichkeit der Engel mit dem Engel vor dem Grabe. Der Zusammenhang zwischen Heiligem Grab und Himmelfahrtsthematik läßt sich mit der Himmelfahrtsszene in der Unterkirche von S. Clemente in Rom vergleichen. Tronzo rekonstruiert vor dem Bild einen Altar mit einer Art Ziborium in Form einer Arkatur⁴⁶⁶. Im oberen Register, unter dem Bogen, schwebt, wie in der Apsis der Felsenkirche in Gravina, nur kleiner, Christus in einer von vier Engeln getragenen Mandorla; im unteren Register sieht man links und rechts die erschreckten Apostel. Das Zentrum der Komposition bildet aber ein *problematic oval-shaped stone*, das heißt ein rechteckiger Stein mit einer ovalen Öffnung⁴⁶⁷. Wie Tronzo schreibt: *little doubt that it served*

⁴⁶⁴ Matth. 28, 1-3; Mark. 16, 1-6; Luk. 23, 56 - 24, 10; Joh. 20, 11-12.

⁴⁶⁵ Der Präzeptor nimmt 1310 am *Concilium Acheruntinum* teil, s. VENDOLA 1939, S.364 f.

⁴⁶⁶ TRONZO 1987.

⁴⁶⁷ Ebd., S.479 ff.

*as a sepulcrum or setting for a relic, as Garrucci, Matthiae, and others have argued*⁴⁶⁸. Im Zentrum einer Anlage mit einem Altar und einem Ziborium und einer Darstellung der Himmelfahrt Christi kann sich aber keine Grablege oder Reliquie eines gewöhnlichen Heiligen befunden haben. Die Mandorla paßt genau, viel deutlicher als in Gravina, auf die ovale Öffnung, die genau wie dort das Heilige Grab bezeichnet.

Resümee: Malerei und Geschichte

Der umfangreiche Bestand hochmittelalterlicher Wandmalerei in Matera und den benachbarten Orten Laterza, Ginosa und Gravina, an der Grenze der süditalienischen Regionen Apulien und der Basilicata - rund 150 Wandbilder in 40 Felsenkirchen und in der Kathedrale von Matera - wurde hier erstmals möglichst vollständig erfaßt. Ausgangspunkt der zeitlichen Eingrenzung war ein stilistisches Kriterium: Malerei, die noch ohne Kenntnis der Neuerungen der italienischen Malerei entstand, die sich vor allem mit dem Namen Giotto und den Fresken von S. Francesco in Assisi verbinden. Eben aufgrund dieser Stilistik - und mangels Schriftquellen - wird die Malerei aber oft einer nicht näher bestimmbareren Vorzeit, dem *anderen* Bereich der *byzantinischen* Kultur zugeordnet. Um über diese ahistorische Betrachtungsweise hinauszugelangen, wurde versucht, auf der Grundlage vorliegender historischer Forschungen und verstreuter Schriftquellen den historischen Kontext der Malerei zu bestimmen. Eine Untersuchung der Schriftdokumente führt aber zu Ergebnissen, die sich nicht ohne weiteres mit den Resultaten einer immanenten, kunsthistorischen Untersuchung der Malerei verbinden: anscheinend handelt es sich um zwei verschiedene Bereiche, die sich kaum überschneiden, allenfalls berühren. Zusammenfassend stellt sich daher die Frage, wie Malerei und Geschichte aufeinander zu beziehen sind.

Dies ist auf verschiedene Weise möglich: aus kunsthistorischer Perspektive interessiert zunächst, inwieweit die Ergebnisse der historischen Forschung unsere Erkenntnisse über die Entwicklung der Malerei bereichern können. Umgekehrt läßt sich fragen, in welcher historischen Situation die Malerei eigentlich entstand und inwiefern sie diese Situation näher beleuchten kann. Besonders interessant erscheint darüber hinaus die Frage, welche angesammelte historische Erfahrung sich in der Malerei selbst vermittelt, die als Spur geschichtlicher Ereignisse erst durch eine historische Deutung zum Sprechen kommt.

Geschichte der Malerei

Die Wandmalerei des Materaner Gebiets geht letztlich zurück auf die für ganz Europa bis ins 13. Jahrhundert und für die Ostkirche noch bis in die Neuzeit vorbildliche Malerei, die im Ostreich nach dem Ende des Bilderstreits entstand. Einzige Ausnahme ist die *Cripta del Peccato Originale*, die in den Kontext der beneventanischen Malerei gehört, wie sie in S. Vincenzo al Volturno und S. Sophia in Benevent erhalten ist, zwei Kirchen, die im 8. Jahrhundert nachweislich auch Besitzungen in Matera hatten. Aus historischen Gründen muß der Zyklus vor der Mitte dieses Jahrhunderts entstanden sein, da der enge Bezug zu den langobardischen Fürstentümern Kampaniens, der für eine solche Malerei Voraussetzung ist, zur Zeit des Emirats und nach der Zerstörung Materas durch Ludwig II. nicht mehr gegeben ist. Wandmalerei der anschließenden, byzantinischen Zeit hätte sich wohl eher an östlichen Vorbildern und östlicher Bildtheologie orientiert, die eine Darstellung des Schöpfergottes ausschließt.

Da diese *byzantinische* Malerei nach bestimmten Regeln arbeitet und einmal entwickelte Prototypen unverändert wiederholt, bleibt bei der Ableitung apulischer Beispiele von

⁴⁶⁸ Ebd., S. 489.

östlichen Vorbildern ein erheblicher Datierungsspielraum offen, zumal es sich in Süditalien, gegenüber den Bereichen des byzantinischen Reichs und der Ostkirche um eine relativ eigenständige Region handelt. Ausgehend von historisch gesicherten Daten wie dem Beginn oder der Vollendung einzelner Bauwerke läßt sich dieser Spielraum erheblich einengen. Alle hier untersuchten Beispiele des Materaner Gebiets entstanden zwischen der zweiten Hälfte des 12. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Heterogenität der frühen Beispiele schließt aus, daß es sich schon um eine ältere, lokale Tradition aus dem 10. oder 11. Jahrhundert handelt. Vielmehr entwickelte sich Wandmalerei in dieser Region erst im späten 12. Jahrhundert. Wenn auch Spuren von Vorbildern aus Kampanien, Sizilien und dem Süden Apuliens erkennbar sind, lassen sich doch diese Bezüge im Einzelfall nicht mehr genau rekonstruieren.

Im 13. Jahrhundert entwickelt die Malerei eine Qualität, die sich durchaus mit gleichzeitigen Tafelbildern der Toskana vergleichen läßt und insofern nur im Rahmen des Problems der *maniera greca* bewertet werden kann. *Maniera greca* ist Malerei dieser Zeit allerdings erst aus späterer Sicht, aufgrund einer an der Malerei der italienischen Renaissance geschulten Sichtweise, der diese ältere Malerei fremd geworden ist. Im Horizont der Malerei vor Giotto läßt sich eher von einer Klassizität sprechen, beruhend auf einem Kanon von Regeln, welcher sich tatsächlich, mit charakteristischen Veränderungen, bis zur antiken Kunst zurückverfolgen läßt. Wenn diese Regelmäßigkeit auch eine Ableitung von konkreten Vorbildern erschwert, so ist doch, vor allem innerhalb des Königreichs Sizilien, die Wirkung der sizilianischen Mosaiken nicht zu unterschätzen, die bisher in der Diskussion um die *maniera greca* noch zu wenig berücksichtigt wurden. So läßt sich anhand des Wandbildes der *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera die Vorbildlichkeit der Marien Tafel von Monreale für eine Reihe von Wand- und Tafelbildern nachweisen. Daneben scheint sich auch ein Bezug zur Malerei der Kreuzfahrerstaaten zu bestätigen, vor allem wo es sich um Kirchen von Orden des Heiligen Landes handelt. Allerdings ist hier der Nachweis schon aufgrund der lückenhaften historischen Dokumentation schwierig.

Andererseits kann man schon im 13. Jahrhundert von einer lokalen Maltradition sprechen, die sich in der Zeit um 1300 bis in die kleineren Orte und die ländliche Umgebung Materas verbreitet. Es erscheint zwecklos, angesichts des völligen Fehlens einer entsprechenden Dokumentation, das Werk einzelner Maler eingrenzen zu wollen, doch sind zwischen verschiedenen Gruppen von Bildern stilistische Differenzen zu beobachten, die darauf schließen lassen, daß manche Maler längere Zeit in der Materaner Region arbeiteten, andere dagegen nur auf der Durchreise tätig wurden. Nur die Mobilität der Maler kann die schnelle Verbreitung ikonographischer Neuerungen und die große Ähnlichkeit zwischen relativ weit voneinander entfernten Beispielen erklären. Das Fragment des Jüngsten Gerichts in der Kathedrale von Matera muß wohl demselben *Rinaldus de Tarento* zugeschrieben werden, der die entsprechende Darstellung in S. Maria del Casale bei Brindisi signiert. Die lokale Tradition der Malerei hält sich verhältnismäßig lange - wenigstens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts - wobei allerdings die Qualität nachläßt und die Regelmäßigkeit des 13. Jahrhunderts verschwindet. Die Malweise eines Giotto oder Cavallini, die ja schon früh in Neapel tätig wurden, wird in Apulien und der Basilicata erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts rezipiert.

Malerei in der Geschichte

Für die ältere Forschung war eine Wandmalerei, wie sie im Materaner Gebiet erhalten ist, Zeichen byzantinischer Kultur, getragen vom griechischen Mönchtum, oder Tradition aus der Zeit byzantinischer Herrschaft in Apulien. Später wurde sie mit der Malerei des Heiligen Landes in Verbindung gebracht, wo, so lautet die Argumentation, die westliche Kunst erstmals der östlichen begegnete und sie, abweichend im Detail, rezipierte. Nun fand aber

dieselbe Begegnung in Süditalien schon früher, spätestens seit der Zeit des Abtes Desiderius von Montecassino statt. Eher könnte man von einer wechselseitigen Beeinflussung oder einem gemeinsamen kulturellen Klima sprechen, zumal zwischen Apulien und den Kreuzfahrerstaaten enge historische Beziehungen bestanden. Andererseits schwindet mit der Entstehung der sizilianischen Mosaiken und der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204 das Prestige, das sich mit dem kulturellen Vorsprung des Ostens verbindet. Im Königreich Sizilien selbst gab es eine Malerei, auf die man sich beziehen konnte, sowohl in den Zentren des Benediktinermonchtums, als auch in den großen Stiftungen aus dem Umkreis des Königshauses. Beides zugleich war Monreale, Benediktinerabtei, Erzbistum (mit Besitzungen auch in Apulien und der Basilicata) und Krönungsort der Könige von Sizilien.

Ein Blick auf die regionale Geschichte verdeutlicht die historische Situation, in der die Wandmalerei des Materaner Gebiets entstand. Im oströmischen Reich war die Basilicata nur ein Randgebiet, in dem nicht einmal in ausreichender Zahl Truppen stationiert waren, um die periodischen Angriffe der Sarazenen abzuwehren. Noch in der anfänglichen Zeit der normannischen Herrschaft blieb die Region unkämpft. Aus dieser Zeit sind Wehrbauten wie das Kastell von Miglionico und Kirchenbauten erhalten - Stiftungen dienten eher dem Bau von Kirchen, als ihrer Ausstattung mit Wandbildern. Erst das Königtum verband auch die verschiedenen Regionen Süditaliens mit ihren unterschiedlichen historischen und kulturellen Voraussetzungen zu einem einzigen Reich. Die Entwicklung der Wandmalerei geht von den großen Benediktinerabteien, namentlich dem Desideriusbau von Montecassino, und von den normannischen Kirchenbauten Siziliens aus. Andererseits ist die Ikonographie einzelner Heiliger - und auch biblischer Szenen - mit dem jeweiligen Kultort verbunden: mit den *loca sancta* im Heiligen Land, aber auch Wallfahrtszielen wie dem Michaelsheiligtum auf dem Gargano oder der Nikolausbasilika in Bari - anders lassen sich die vielen Darstellungen der beiden Heiligen in der apulischen Wandmalerei nicht erklären. Ein unmittelbarer Bezug zu italo-griechischen Konventen oder apulischen Beispielen byzantinischer Zeit läßt sich dagegen nicht nachweisen.

Die Mehrzahl der Wandbilder des Materaner Gebiets entstand nicht unter byzantinischer, auch nicht unter normannischer oder staufischer Herrschaft, sondern erst in der Zeit der Anjou. Dies ist eine Epoche der Restauration kirchlicher Interessen nach den Auseinandersetzungen in staufischer Zeit. Eine Gruppe von Heiligen in S. Lucia alle Malve verkündet die Legitimität des Konvents, dem Karl I. zur selben Zeit seinen von staufischen Parteigängern beschlagnahmten Besitz zurückerstattet. Auch die zunehmende Bedeutung des Marienkultes, sowie generell die Zunahme der Wandmalerei ist nur im Zeichen dieser restaurativen Tendenz zu verstehen. In die angevinische Zeit fällt im wesentlichen die Ankunft der Bettelorden, die sich in Matera durch Baudenkmale wie S. Domenico und die ältesten Bestandteile von S. Francesco, aber auch Wandbilder in S. Giovanni in Monterrone und S. Nicola dei Greci rund ein Jahrhundert früher nachweisen lassen, als nur aufgrund der schriftlichen Überlieferung. Eine Serie mitrierter heiliger Bischöfe und Päpste bekundet den Hoheitsanspruch der römisch-katholischen Kirche. Ein differenziertes Weltbild, in dem Bischöfe und Mönche der Bettelorden als Sünder auftreten, das aber auch eine Warnung an die griechische Kirche ausspricht, entwirft dagegen zu Beginn des 14. Jahrhunderts das Jüngste Gericht in der Kathedrale von Matera.

Ein Heiligenkult läßt sich von offizieller Seite aus durch die Stiftung von Wandbildern und Wallfahrtskirchen anregen und fördern. Von einem Kult kann man aber nur sprechen, wenn dies auf eine starke Resonanz stößt. Voraussetzung für den Heiligenkult, von dem die Wandbilder der Region vor allem zeugen, ist eine tief verankerte Mentalität, eine bestimmte Haltung im Umgang mit dem Unbegreiflichen. Dazu gehört die allgemein geteilte Überzeugung, daß es möglich ist, in einen Dialog mit dem Übersinnlichen zu treten und durch bestimmte, rituelle Handlungen seinen Beistand zu erwirken. Diese Haltung hat in Apulien

eine sehr alte Tradition, die bis vor die Zeit des Christentums zurückreicht, wie die überlebenden Formen volkstümlicher Magie zeigen. In christlicher Zeit ist der Ansprechpartner der Heilige, der im Bild aus der übersinnlichen Sphäre in den sinnlich erfahrbaren Bereich gerückt wird.

Die Geschichte in den Bildern

Die hier vorgestellte Wandmalerei repräsentiert nicht nur eine Etappe in der Geschichte der europäischen Malerei, sie ist nicht nur in einer bestimmten historischen Situation aus bestimmten Motivationen heraus entstanden, sie vermittelt selbst bereits historische Erfahrung. Die Figur des Heiligen verbindet sich mit einer Geschichte, die wiederum *Figur* ist und nicht unmittelbar im Sinne der modernen Geschichtsschreibung verstanden werden kann. Doch auch wenn die Legende, die *zu lesende* Lebensgeschichte des Heiligen, erst durch den Bezug auf die Gegenwart ihren Sinn und ihre Deutung erhält, ist sie andererseits in einer bestimmten historischen Situation entstanden und hat unter bestimmten Umständen im Verlauf der Geschichte ihre Bedeutung geändert. Eine umfassende Katalogisierung der erhaltenen Wandbilder bietet einen, wenn auch nicht den einzigen Zugang zu dieser Geschichte - zu ergänzen durch Patrozinienforschung, Toponomastik und die spätere, lokale Überlieferung. Gegenüber späteren schriftlichen Aufzeichnungen bietet die Malerei jedoch den Vorteil, daß sie sicher in die mittelalterliche Zeit datierbar ist. In einer Region, in die sich mittelalterliche Schriftquellen wie Kalendarien, Legenden- oder Hymnentele kaum lokalisieren lassen, können andererseits neben Ortsnamen und Kirchenpatrozinien nur Wandbilder Auskunft über die lokale Verbreitung der Kulte und ihre historischen Implikationen geben.

Aus den Bildern der Heiligen spricht, soweit es gelingt, sie in ihrem historischen Kontext richtig zu deuten, die komplexe Geschichte einer Region im Nordwesten Apuliens, die in vielem mit der süditalienischen und abendländischen Geschichte verbunden ist, sich andererseits schon wieder von nahegelegenen Gebieten wie dem Salento und Kalabrien auf der einen, Kampanien und den Abruzzen auf der anderen Seite unterscheidet. Die beiden wichtigsten Heiligen Apuliens, der Erzengel Michael und der Heilige Nikolaus, bezeichnen zwei entgegengesetzte Abschnitte der apulischen Geschichte: der in Höhlen verehrte himmlische Heerführer ist Patron der Armeen in der umkämpften Zeit nach dem Ende des weströmischen Reichs, in der Zeit der Höhlensiedlungen der apulischen Murgia nach dem Ende der antiken Städte; Nikolaus ist dagegen Idealfigur des Bischofs in einer Zeit, als erstmals eine flächendeckende Diözesangliederung geschaffen wird, die wiederum eine der ersten Voraussetzungen einer territorialen Staatsverwaltung bildet, und zugleich Patron des Handels, als sich durch die normannische Eroberung Apuliens für westliche Kaufleute der Zugang zum östlichen Mittelmeerraum öffnet. In beiden Fällen verbreiteten sich die ursprünglich im kleinasiatischen Raum entstandenen Kulte von Apulien aus weiter in das gesamte Abendland.

Wenn in Matera im 13. Jahrhundert der Marienkult den älteren Kult des Stadtpatrons Eustachius überlagert, kennzeichnet dies in ähnlicher Weise einen historischen Wandel: die Garnisonsstadt wird zur Bischofsstadt. Andere Heilige verdeutlichen kulturelle Bezüge, längs der Via Appia nach Benevent und Brindisi und bis an die entgegengesetzten Enden der christlichen Welt, ins Heilige Land und nach Santiago di Compostela. Manche Heilige lassen sich mit greifbaren historischen Begebenheiten in Verbindung bringen: Bild und Legende der Margarita mit der Eroberung Antiochias, der Kult der beiden Titelheiligen des Materaner Benediktinerinnenkonvents, Lucia und Agata, mit der Eroberung Siziliens. Der Drachenkämpfer Georg verkörpert das Ideal des christlichen Ritters im Kampf gegen die Mohammedaner, an den Grenzen der christlichen Welt. Auch kirchenpolitische Auseinandersetzungen sind in die Bildwelt eingegangen: das Bild des Eustachius, der den

Hirsch jagt, vertritt die Auffassung der Verteidiger des Bildkultes, ebenso wie die Episode der drei Generale im Gefängnis, die den Kern der Nikolauslegende bildet. Die Figur des Donatus konnte in den Auseinandersetzungen zwischen Papst- und Kaisertum, im Investiturstreit oder zur Zeit Friedrichs II., die Position der Kirche vertreten. Wie man sieht, konnte ein Heiliger durchaus für bestimmte Interessen in Anspruch genommen werden. Allerdings sind die wirklichen historischen Verhältnisse mangels entsprechender Forschungen oftmals nurmehr in Umrissen erkennbar.

Wenn der Bildkult in Apulien auffallend an die Ikonenverehrung im Ostreich nach dem Ende des Ikonoklasmus erinnert, belegt die Ikonographie der dargestellten Heiligen doch ganz eindeutig die Zugehörigkeit des Materaner Gebiets zum westlich-abendländischen Bereich. Heilige wie Barbara oder Pantaleon, deren Kult von Nikomedia, einer der großen Städte des byzantinischen Reichs ausging, wurden auch im gesamten Abendland verehrt. Aegidius soll zwar aus Griechenland stammen, wurde jedoch, wie Leonhard, in Frankreich verehrt. Der Kult des auch im Osten hochverehrten Mönchsvaters Antonius verbindet sich in erster Linie mit dem Antoniterorden, der seinen Stammsitz in der Nähe von Vienne hatte. Der Kirchenvater Hieronymus, mitrierte heilige Bischöfe und Päpste, Benedikt und Scholastica, Franziskus und Dominikus sind westliche Figuren, die wie der schon in früher Zeit verehrte Apostel Petrus auf die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche hinweisen. Das Jüngste Gericht in der Materaner Kathedrale, entstanden in der Amtszeit eines Dominikaner-Erzbischofs, belehrt die Griechen des Erzbistums über die Positionen der römisch-katholischen Kirche.

Die feinen Unterschiede

In einigen Fällen ist die Funktion der Heiligen erst aus dem Kontext ersichtlich, wenn etwa der Heilige Gregor Benedikt gegenübergestellt wird, weil er in seinen Dialogen dessen Vita erzählt, wenn Nikolaus in einer Wegkapelle als Patron der Reisenden auftritt oder Julianus in einer Station an der Via Appia als Idealfigur des Gastgebers. Mit der Identifikation des Heiligen, den Konnotationen, die sich mit seiner Figur verbinden, und dem Kontext des Bildes ist aber noch nicht alles gesagt. Auch in der scheinbar einheitlichen Darstellungsweise der Figuren lassen sich mitunter Differenzen erkennen, und oftmals sind es diese *feinen Unterschiede* in der Art, wie der eine oder andere Heilige dargestellt wird, die das Bild erst zum Sprechen bringen, da sie empfindlich auf gesellschaftliche Konventionen reagieren. Christus ist der allmächtige Herrscher, der durch seinen Kreuzigungstod das Erlösungswerk vollbringt - in frühchristlicher Zeit ebenso wie im Spätmittelalter. Es macht jedoch einen enormen Unterschied, ob er thronend wie ein Kaiser oder leidend am Kreuz dargestellt wird. Eine gekrönte, thronende Madonna verbindet sich mit einem anderen Verständnis von der Funktion der Kirche, als eine stehende Madonna mit einem schlichten Kopftuch. Obwohl Eustachius wie Georg ein Kriegerheiliger ist, läßt sich das Bild des Reiters, der durch die Erscheinung Christi von der Jagd auf den Hirsch abläßt, doch nicht mit dem des Drachenkämpfers verwechseln. Wenn heilige Bischöfe ohne Kopfbedeckung dargestellt werden, kann man kaum zwischen einer westlichen und einer östlichen Ikonographie unterscheiden. Die Mitra kennzeichnet dagegen westliche Bischöfe, während ein Thron einem Bischof schon eine außergewöhnliche Macht zugesteht. Einzelheiten der Bekleidung wurde zweifellos große Bedeutung beigemessen, wie Fälle belegen, in denen Äbte die ihnen nach Art der Bischöfe verliehenen Pontifikalinsignien ablehnten, weil sie nicht den Eindruck mangelnder Bescheidenheit erwecken wollten. Lazarus trägt in Gravina die reichen Gewänder eines Bischofs, aber - wohl als Patron des Lazaritenordens - die Tonsur eines Mönchs. Aegidius erscheint dagegen in Matera nicht wie üblich als Mönch, sondern eher wie ein

reicher Kaufmann: möglicherweise ein Hinweis auf den Stifter des Bildes und einen Bezug zur großen, internationalen Messe in St. Gilles.

Die weiblichen Heiligen sind zumeist kaum voneinander zu unterscheiden, werden jedoch zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Regionen unterschiedlich dargestellt. Reiche Gewänder, mit einer weißen Haube auf dem Kopf, Ohrringen oder anderem Schmuck, scheinen auf eine relevante Position hochgestellter Frauen in der apulischen Gesellschaft hinzuweisen, die möglicherweise auch als Stifterinnen von Wandbildern auftreten. Wenn dem so ist, dann deuten die späteren Darstellungen gekrönter Heiliger auch auf einen Rückgang der gesellschaftlichen Position der städtischen Führungsschichten und die zunehmende Dominanz des Königtums hin. Gerade bei Stifterfiguren stellt sich in besonderer Weise die Frage der Angemessenheit der Darstellung. Erst allmählich treten figürliche Darstellungen, in kleinem Format neben der großen Figur eines Heiligen, an die Stelle der früheren Weihinschriften. Verhältnismäßig groß, und sogar mit Nimbus, erscheint dagegen Erzbischof Romuald als Stifter in der Kathedrale von Bari, und ähnlich groß in SS. Pietro e Paolo, in der Mitte eines ungewöhnlichen Bildes, möglicherweise der Materaner Erzbischof Laurentius. Dem ersten Eindruck zum trotz bezeichnet dieses Bild auch in formaler Hinsicht einen epochalen Umbruch: die tiefenräumliche Staffelung von Figuren und Hintergrund setzt die Kenntnis der neuesten Entwicklungen der Perspektive im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts voraus.