elektronisches dokument
ULB Sachsen-Anhalt

Italienische Malerei vor Giotto: Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/ Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts

Matera, Laterza, Ginosa, Gravina

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt an der
Philosophischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

von
Dietrich Heißenbüttel

Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn
Prof. Dr. Valentino Pace
Dr. phil. habil. Gunnar Brands

verteidigt am 27. Januar 2000

urn:nbn:de:gbv:3-000004881
[http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn%3Ade%3Agbv%3A3-000004881]

Inhalt:

Weltkulturdenkmal Matera und die Malerei des romanischen Apulien 5

I. Perspektiven, Voraussetzungen

a) 1. Italienische Malerei vor Giotto 13
2. Zum Begriff der byzantinischen Malerei 16
3. Die Entstehungslegenden der apulischen Malerei: der Eremit in der Höhle und die Einwanderungen aus dem Osten 19
4. Das Eigene und das Andere 23
5. Der Verlauf einer Grenze 26
6. Tradition und Geschichte 29
7. Diskurse über Malerei 31

b) Historischer Hintergrund

1. Eine große Stadt 38
2. *terra incognita* - die lückenhafte Überlieferung einer Stadt im Niemandsland der Interessen 39
3. Topographie eines alten Siedlungsgebietes 42
4. Ein umkämpftes Gebiet 44
5. Die Institutionen des Königreichs Sizilien und die Situation der Städte 47
6. Kirchliche Institutionen: Bistumsgliederung 51
7. Mönchtum
Griechisches Mönchtum 54
Benediktiner und Reformorden 56
Bettelorden 57
Orden des Heiligen Landes 60
8. Gegrabene und gemauerte Architektur - Baugeschichte der Materaner Region
Civiltà rupestre - der Höhlenbau: *casale* und Stadt 62
Gemauerter Profanbau: Wehr- und Herrschaftsarchitektur 65
Kirchenbauten 67
9. Die zwei Kulturen 70
Legenda 74

II. Katalog: Mittelalterliche Wandmalerei in Matera, Laterza, Ginosa, Gravina (bis Mitte 14. Jahrhundert)

1. Matera 77

1.1. *Cripta del Peccato Originale* 77
1.2. Kathedrale S. Maria della bruna (S. Eustachio) 82
1.3. S. Giovanni in Monterrone 90
1.4. S. Lucia alle Malve (SS. Agata e Lucia) 95
1.5. S. Nicola dei Greci 104
1.6. SS. Pietro e Paolo 107

1.7. S. Spirito 113
1.8. *S. Nicola al Seminario* 117
1.9. S. Donato (Convicinio di S. Antonio) 119
1.10. S. Maria della Valle (*La Vaglia*) 121
1.11. S. Maria della Palomba 127
1.12. Madonna degli Angeli 128
1.12. *S. Falcione* (S. Canione) 132
1.14. Madonna delle tre porte 134
1.15. Madonna delle Croci (auch *della Croce*) 136
1.16. S. Nicola a Chiancalata 137
1.17. *Cripta del Cristo docente* (*Cripta del Battista in Contrada Agna*) 138
1.18. S. Michele all'Ofra 139
1.19. S. Nicola al Saraceno (S. Nicola della Murgia, *Cripta del Saraceno*) 140
1.20. Cristo la Selva (SS. Crocefisso della Selva) 141
1.21. *S. Nicola all'Annunziata* (S. Maria de Olivara) 142
1.22. S. Eustachio alla Gravina (*S. Lucia alla Gravina*) 144
1.23. S. Gennaro al Bradano (*S. Lucia al Bradano*) 147
1.24. Masseria Jesce 149
Anhang: Restbestände, nicht erhaltene oder unzugängliche Beispiele 151

2. Laterza.
Topographie und Geschichte 153

2.1. S. Domenica (Mater Domini) 154
2.2. S. Antonio del Fuoco (S. Antonio Abate/ de Vienna/ de lo Grande) 155
2.3. S. Leucio 157
2.4. S. Giorgio 158
2.5. *Cristo Giudice* 159
2.6. S. Caterina I 159
2.7. S. Caterina II 160
2.8. S. Giacomo 161

3. Ginosa
Topographie und Geschichte 164

Casale:
3.1. S. Domenica 165
3.2. S. Vito Vecchio 167
3.3. S. Leonardo Vecchio 168
3.4. S. Salvatore 168

Rivolta:
3.5. S. Croce (*S. Bartolomeo*) 170
3.6. S. Marco 172
3.7. S. Barbara 172
3.8. S. Sofia 173
3.9. S. Lucia 174

4. Gravina
Topographie und Geschichte 175

4.1. S. Michele delle grotte 178
4.2. *Cripta Tota* 179
4.3. *S. Vito Vecchio* 181
4.4. S. Andrea 188
4.5. S. Maria degli Angeli 188
4.6. *Chiesa rupestre della Deesis*/ *Padre Eterno* 189
4.7. Kopf eines Heiligen, Museo Pomarici-Santommasi 192

III. Auswertung

1. Datierung
Methode 193
Fixpunkte der Datierung 194
Die relative Chronologie einzelner Kirchen im Vergleich 196
Ergebnis 199

2. Wandmalerei und Ikonen 199

3. Funktion der Kirchen - Funktion der Malerei 204

4. Auftraggeber 206

5. Maler 208

6. Stil
Vorbemerkung: Implikationen und Grenzen des Stilbegriffs 208
Die Regeln der christlichen Bildtradition 211
Konstruktion und Kopie: die *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera
Proportionen 214
Die *Madonna della bruna*, Kopie der *S. Maria la bruna* von Monreale 216
Malstile - Ableitung und Entwicklung
Der Beginn im späten 12. Jahrhundert 220
Die klassische Phase des 13. Jahrhunderts 223
Die Regionalisierung im 14. Jahrhundert 225

7. Ikonographie
Vorbemerkung: Konnotationen des Heiligenbildes 228
König aller Könige und Herr aller Herren: der thronende Christus und die
Deesis 232
Universale Fürsprecherin, *typus ecclesiae*: Maria 234
miles celestes und *custos ecclesiae*: der Erzengel Michael 241
Der christliche Ritter Georg 243
Eustachius, der Standhafte 245
Nikolaus: der heilige Bischof 246
Weitere Heilige Bischöfe und Päpste 249
Kirchenvater Hieronymus 251
Gregor der Große, Biograph Benedikts 252
Januarius, Patron von Neapel und Benevent 252
Leukios, Patron von Brinidisi 252
Donatus: Gegenspieler eines unchristlichen Kaisers/ Patron des Fürstentums

Achaia 253
Die Heiligen Diakone: Vincentius und Stephanus 255
Apostel
Petrus, *princeps apostolorum* 255
Andreas 257
Jakobus, Patron der Spanier, Identifikationsfigur des Abendlandes 258
Bartholomäus und Benevent 259
Johannes der Täufer 259
Mönchsheilige
Benedikt, der Gesegnete 260
Antonius, Anachoret und Krankenheiler 261
Onofrius: das Bild des Eremiten 263
Franziskus/ Dominikus 263
Leonardus, der Gefangenenretter 264
Gilius (Aegidius/ Gilles) 265
Lazarus, die Lepra und der Lazaritenorden 265
Ärzte, Heiler, Helfer 266
Pantaleon, der All-Erbarmer 267
Kosmas und Damian, die *Santi Medici* 267
Vitus: Märtyrer aus der Basilicata 268
Julianus *Hospitator* 269
Weibliche Heilige 270
Barbara 271
Margarita/ Marina von Antiochia 272
Agatha, Patronin von Catania 273
Scholastica 273
Katharina, heilige Königin 274
Sophia, allegorische Figur 275
Domenica/ Kyriaka und der heilige Sonntag 276
Neutestamentarische Szenen 276
Verkündigung 277
Anbetung der Könige (der Magier/ Weisen aus dem Morgenlande) 278
Darbringung (Darstellung) im Tempel 278
Kreuzigung 279
Kreuzabnahme 280
Höllenfahrt Christi 280
Die drei Frauen am Grabe 281

Resümee: Malerei und Geschichte 282

Geschichte der Malerei 282
Malerei in der Geschichte 283
Die Geschichte in den Bildern 285
Die feinen Unterschiede 286

Literatur und Quellen 288

Weltkulturdenkmal Matera und die Malerei des romanischen Apulien

Als erster Ort im Süden Italiens wurde Matera, zweite Provinzhauptstadt der verhältnismäßig kleinen und abgelegenen Region Basilicata, 1994 in die Liste der Weltkulturdenkmäler der UNESCO aufgenommen - immerhin vor Neapel, Palermo, Monreale, S. Angelo in Formis, Pompeji, Bari oder was sonst an bedeutenden und prestigeträchtigen Beispielen zur Verfügung gestanden hätte. Diese Aufwertung zum Kulturerbe der Menschheit ist gewissermaßen die Folge einer ebenso krassen Abwertung vierzig Jahre zuvor. Nachdem der Turiner Schriftsteller Carlo Levi in seinem autobiographischen Roman *Christus kam nur bis Eboli* die *Sassi* von Matera mit zwei Höllenkreisen Dantes verglichen hatte, war die Altstadt in der Nachkriegszeit zur *nationalen Schande* geworden, Beispiel der Rückständigkeit des Südens, die nur mit Hilfsprogrammen aus dem Norden bekämpft werden konnte[1]. Die Bewohner der Altstadtviertel, die bis dahin ohne Strom und fließend Wasser, zum Teil in Höhlenräumen gelebt hatten, wurden von 1952 an in Neubaugebiete am Rande der Stadt umgesiedelt. Die Sassi wurden aufgegeben und blieben bis in die heutige Zeit zum größeren Teil unbewohnt, so daß sie einem fortschreitenden Verfall ausgesetzt waren.
Schon seit den sechziger Jahren gibt es jedoch Bestrebungen, die Sassi, Schauplatz von Pasolinis Film über das Matthäusevangelium, zu erhalten[2]. Diese erreichten 1966 mit der Publikation des *Circolo Culturale La Scaletta* über die Materaner Felsenkirchen - und einem im folgenden Jahr in Matera abgehaltenen Kongreß unter dem Titel: *I Sassi di Matera sono un patrimonio nazionale da conservare e tutelare* - einen vorläufigen Höhepunkt[3]. Allerdings hatten diese Bemühungen auf nationaler Ebene wenig Erfolg, so daß 1986 die immer noch leerstehenden, vom endgültigen Verfall bedrohten Altstadtgebiete der Kommunalverwaltung übergeben wurden. Die Restaurierung einer kompletten Altstadt - oder zumindest ihres überwiegenden Teils - noch dazu unter Zeitdruck, um den Einsturz der Gebäude zu verhindern, war aber eine Aufgabe, die die Mittel einer kleineren städtischen Gemeinde bei weitem überforderte. In dieser Situation war es der aus Matera stammende UNESCO-Beauftragte für die Trockengebiete der Erde Pietro Laureano, der den Antrag stellte, Matera auf die Liste der Weltkulturdenkmäler zu setzen, um auf diese Weise Mittel zur Rekonstruktion der *Sassi* bereitzustellen[4].
Zum Denkmal oder Kulturerbe wird eine Stadt oder ein Bauwerk aber nicht nur durch den Erhalt der baulichen Struktur. Damit die Bauten nicht als stumme Zeugen der Vergangenheit stehen bleiben, müssen historische Forschungen die materialen Überreste zum Sprechen bringen[5]. Überbleibsel, zum Teil aus fernster Vergangenheit, hat Matera in großer Zahl

---

[1] [...]*In einiger Entfernung vom Bahnhof kam ich auf eine Straße, die nur auf einer Seite von alten Häusern gesäumt war und auf der anderen an einem Abgrund entlangführte. In diesem Abgrund lag Matera. Aber von dort oben sah man fast nichts, weil der außerordentlich steile Hang beinah senkrecht abfällt. Als ich mich hinabbeugte, sah ich nur Terassen und Pfade, die den Ausblick auf die darunterliegenden Häuser verdeckten. Gegenüber erhob sich ein kahler Berg von häßlicher, grauer Farbe ohne die Spur einer Anpflanzung und ohne einen einzigen Baum: nichts als Erde und Steine in der prallen Sonne. Ganz unten floß ein Gießbach, die Gravina, mit nur spärlichem, verschlammtem Wasser auf dem Kiesgrund. Fluß und Berg wirkten düster und böse, so daß es einem das Herz zusammenzog. Die Schlucht hatte eine merkwürdige Form: wie zwei halbe Trichter nebeneinander, die durch einen kleinen Vorsprung getrennt sind und sich unten in einer gemeinsamen Spitze vereinigen, dort, wo man von oben eine weiße Kirche, Santa Maria de Idris, sieht, die im Boden zu stecken scheint. Diese umgekehrten Kegel, die Trichter, heißen Sassi: Sasso Caveoso und Sasso Barisano. Sie sind so geformt, wie wir uns in der Schule die Hölle Dantes vorgestellt haben.* Carlo Levi: Christus kam nur bis Eboli, München 1985[5], S.76 f.; vgl. hier und im folgenden Absatz DEMETRIO 1992; MATERA STORIA 1990, S.128 ff.
[2] Pier Paolo Pasolini: Il Vangelo secondo Matteo, 1964.
[3] LA SCALETTA 1966; im selben Jahr GIURA LONGO 1966; DEMETRIO 1992, S.50.
[4] Vgl. LAUREANO 1993.
[5] Bezeichnend für die Mängel einer solchen Forschung ist der Eintrag zu Matera im Verzeichnis der Kulturdenkmäler: *Aus byzantinischer Zeit stammen die aus dem Felsen herausgehauenen Behausungen Materas, Sassi genannt und ursprünglich als Kirchen benützt. Obwohl diese Unterkünfte ausgesprochen feucht sind, hielten sich dort zahlreiche Fresken an den Wänden. Wichtigstes Baudenkmal im Ortskern ist die Kirche Santa Lucia. Unweit des Gotteshauses mit seinem Rosettenfenster ist die Felsenkirche Madonna delle Tre Porte in einem von Thymian überwucherten Berghang eingebettet.* VESER 1995, S.253, unverbessert übernommen in die neue Auflage von 1996, S.272; in dieser Beschreibung, die sich liest,

vorzuweisen, da die umgebende Murgia seit paläolithischer Zeit besiedelt wurde[6]. Die Altstadt, wie wir sie heute vor uns sehen, mit dem Kathedralhügel zwischen den Talmulden der beiden *Sassi*, stammt jedoch im wesentlichen aus der mittelalterlichen Epoche, wenn auch Überbauungen aus Renaissance und Barock das mittelalterliche Bild der Stadt stark modifiziert haben[7]. Für dieses Weltkulturerbe hat sich lange Zeit, außer einigen lokalen Forschern, kaum jemand interessiert. Wenn auch in letzter Zeit die Untersuchungen zu verschiedenen Aspekten, von der Vorgeschichte bis zur neuzeitlichen Entwicklung zunehmen, so liegt doch insgesamt gerade die mittelalterliche Zeit noch weitgehend im Dunkeln, zumal sich die historische Aufarbeitung der Stadtgeschichte im wesentlichen noch auf dem Stand des 19. Jahrhunderts befindet[8].
Die bedeutendsten Bauwerke Materas, die Kathedrale und die ehemalige Nonnenkonventskirche S. Giovanni, deren Bauplastik erst kürzlich in der Dissertation Kempers gewürdigt wurde, stammen aus dem 13. Jahrhundert[9]. Es sind jedoch nicht diese beiden Kirchen, vergleichsweise späte, bereits von bedeutenderen Bauten abgeleitete Beispiele der apulischen Romanik, die Matera zu einem einzigartigen Ort machen und somit den Anspruch auf Eintrag in die Weltkulturdenkmalliste begründen. Matera ist der größte einer Reihe von Orten der apulischen Murgia, die aus mittelalterlichen Höhlensiedlungen entstanden sind und bis heute zumindest teilweise den Charakter einer solchen Höhlensiedlung bewahrt haben. Teil dieser Höhlensiedlung sind zahlreiche Höhlenkirchen, die zunächst allein die Aufmerksamkeit der Forschung beanspruchten, lange bevor seit den siebziger Jahren die Siedlungsform der in den Fels gegrabenen Bauten als eigenständiges kulturelles Phänomen überhaupt erst wahrgenommen wurde[10]. Als Kirchen sind einige der Höhlenbauten aber erst erkennbar an ihrem Dekor, das heißt an Bauformen wie Apsiden, Pfeilern, Arkaden, einer entsprechenden Bauplastik - die allerdings nicht in jedem Fall vorhanden ist - und vor allem an Wandbildern, die oftmals auch den besten Hinweis zur Datierung geben können, oder jedenfalls schlagartig das hohe Alter der unscheinbaren Bauten verdeutlichen.
[...] *doversi a queste chiesette attribuire un origine greca* schreibt Francesco Paolo Volpe 1842 in seiner *descrizione ragionata di alcune chiese de' tempi rimoti esistenti nel suolo campestre di Matera*, der wohl ersten Abhandlung, die überhaupt zum Thema der Felsenkirchen Süditaliens geschrieben wurde, *ed in vero, le loro pareti offrono sacre pitture di greca mano*[11]. Volpe kannte, wie schon der Titel verrät, ausschließlich Beispiele in der ländlichen Umgebung Materas. Die Felsenkirchen im Stadtgebiet waren profaniert und befanden sich bis in neuere Zeit zumeist in privatem Besitz - sie dienten als Wohnung, Heuschober, Viehstall, Weinkeller oder Backstube[12]. Die Einschätzung, daß es sich bei den Felsenkirchen in der ländlichen Umgebung Materas um *griechische* Kirchen handle, stammt allerdings nicht erst von Volpe. Sie findet sich bereits in der Chronik des Eustachio Verricelli von 1595, der über *segni nelle grotte di chiese greche* berichtet[13]. Wenn der Chronist

---

wie die undeutliche Erinnerung an ein 1 ½-stündiges Besuchsprogramm, ist buchstäblich alles durcheinandergeraten: selbstverständlich waren nicht alle Felsenwohnungen ursprünglich Kirchen, ein bemerkenswertes Rosettenfenster befindet sich nicht in der Felsenkirche S. Lucia, sondern in der Kathedrale, und von von beiden Bauwerken ist Madonna delle tre porte, auf der gegenüberliegenden Seite des Tales, weit entfernt.

[6] Zahlreiche Funde, darunter auch eine beachtliche Anzahl griechischer, rotfiguriger Vasen, sind im Museo Domenico Ridola zu sehen, benannt nach dem Materaner Arzt, der zu Beginn unseres Jahrhunderts die archäologische Forschung zur Vorgeschichte der Region initiierte.

[7] Vgl. Abb. im Bildteil, der entsprechend den Abschnitten des Katalogs gegliedert ist.

[8] Neuere Arbeiten beipielsweise: PADULA/ MOTTA 1989; MATERA STORIA 1990; PADULA/ MOTTA 1992; CAMERINI/ LIONETTI 1995; FOTI 1996; DENTRO LE MURA 1996; die letzte Geschichte der Stadt, MORELLI 1963, verzichtet auf eigene Forschungen und übernimmt im wesentlichen die Angaben von GATTINI, G. 1882 und VOLPE 1818.

[9] KEMPER 1994, 1996.

[10] Literatur zur *civiltà rupestre* weiter unten, Fußnote 405.

[11] VOLPE 1842, S.8.

[12] Vgl. die Beispiele S. Lucia alle Malve und S. Donato (Convicinio di S. Antonio), Matera, S. Caterina II, Laterza und S. Marco, Ginosa.

[13] VERRICELLI, S.53.

Anzeichen bemerkt, daß es sich um griechische Kirchen gehandelt habe, so kann dies nicht bedeuten, daß zu seiner Zeit ein griechischer Klerus diese Kirchen betreute. *Segni, Zeichen*, deuten auf etwas hin, was man nicht sicher weiß. Fragt man, aufgrund welcher Zeichen der Chronist die mittlerweile verlassenen Felsenkirchen als griechisch klassifiziert, so kommt wiederum an erster Stelle die Wandmalerei in Frage.
Dies ist aber bereits die Wahrnehmung des ausgehenden 16. Jahrhunderts. [...] *una Imagine della Madonna santissima, dipinta in una tavola grande, è opera greca* [...], so wird beispielsweise auch eine Marienikone der Benediktinerkongregation von Montevergine in der 1585 veröffentlichten Chronik des Klosters beschrieben, *fatta fare (come si crede) da Federico secondo Imperatore*, wie es weiter heißt[14]. Der Zusatz zur Auftraggeberschaft verdeutlicht, wie eine solche Beschreibung zustandekommt: aufgrund einer legendären, mündlichen Überlieferung, die zwar eine vage Erinnerung an historische Begebenheiten bewahrt, doch keineswegs wörtlich zu nehmen ist. Zwischen der Entstehung dieser *griechischen* Wand- und Tafelmalerei und den Notizen der Chroniken von Matera oder Montevergine liegt die gesamte Entwicklung der italienischen Malerei von Giotto bis Michelangelo, die Vasari kurz zuvor in seinen Viten festgehalten hatte. Wenn Verricelli *segni nelle grotte di chiese greche* entdeckt oder Verace, der Chronist von Montevergine, die Tafel als *opera greca* klassifiziert, so entspricht dies Vasaris Einordnung der florentiner Malerei vor Giotto als *maniera greca*[15].
Dieses Urteil des vielleicht wichtigsten Grundlagenwerks der Kunstgeschichte und seine Voraussetzung, die Kenntnis der Malerei der Renaissance-Epoche, konditioniert bis heute die Wahrnehmung der italienischen Malerei vor Giotto. Dadurch wird diese Malerei, und zwar gleich, ob es sich um die Tafelmalerei der Toskana oder die Wandmalerei Apuliens handelt, zu einem Problem der Kunstgeschichte - sie kann nur unter einem Vorurteil betrachtet werden, wenn man nicht die schon von den Anfängen der Kunstgeschichte ererbte Perspektive in Frage stellt. Dieses Vorurteil lautet, die Malerei sei *griechisch* oder *byzantinisch* - man sucht also unwillkürlich nach griechischen Malern oder Auftraggebern, Vergleichsbeispielen im byzantinischen Osten und sieht in der Malerei ein Zeugnis der byzantinischen Kultur. Während aber die Malerei Apuliens und der Basilicata bis ins 14. Jahrhundert als *byzantinisch* begriffen wird, bezeichnet man die Architektur und Skulptur der beiden Regionen seit dem 11. Jahrhundert, wie im übrigen Europa auch die Malerei, als *romanisch*[16]. Die Klassifikation der Malerei als *byzantinisch* ist dagegen mit einer Ausgrenzung aus dem Bereich der mittel- und westeuropäischen Kunstgeschichte verbunden. Etwas stimmt hier nicht mit den Grenzziehungen des kunsthistorischen Diskurses, die schon auf Bewertungen des 16. Jahrhunderts zurückzuführen sind. Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit ist daher einer Untersuchung der Perspektiven und Voraussetzungen, Kategorien und Begriffe der kunsthistorischen Forschung zur italienischen Malerei vor Giotto gewidmet.
Nun sind die Bildformeln der apulischen Malerei dieser Zeit in letzter Instanz durchaus von der Malerei abgeleitet, die sich in Konstantinopel und dem byzantinischen Osten nach dem Ende des Bilderstreits entwickelt hatte - wie im übrigen auch, mehr oder weniger ausgeprägt, die romanische Malerei Frankreichs, Englands oder Spaniens[17]. Zudem befinden sich gerade im Salento, der lange Zeit zum byzantinischen Reich gehörigen Halbinsel im Süden Apuliens, einige der ältesten Beispiele, die zum Teil, wie die berühmten Bilder von Carpignano von 959 und 1020, auch schon aus byzantinischer Zeit stammen. Die überwiegende Mehrzahl der Wandbilder Apuliens und der Basilicata entstand allerdings nach heutigem Stand des Wissens

[14] Zit. Nach: BELLI D'ELIA 1995, S.429.
[15] VASARI; vgl. unten, S.24.
[16] PUGLIA XI SECOLO 1975; Pina Belli D'Elia: „Il Romanico", in: PUGLIA BISANZIO 1980, S.117-253; dies.: Romanisches Apulien, Würzburg 1989; zur romanischen Malerei s. ANTHONY 1951; SCHRADE 1963; DEMUS 1968; vgl. unten, S.17.
[17] Vgl. etwa KITZINGER 1966A; DEMUS 1970; GRABAR 1984.

lange nach der normannischen Eroberung, die um die Mitte des 11. Jahrhunderts der byzantinischen Herrschaft ein Ende setzte. Der jahrhundertelange Fortbestand der *byzantinischen* Malerei wird nun mit einer alten byzantinischen Tradition oder Kultur zu erklären versucht, die das gesamte Gebiet Apuliens und der Basilicata zutiefst durchdrungen habe. Inwieweit Süditalien aber wirklich *alter griechischer Boden* ist[18], kann nicht eine immanente Untersuchung der Malerei feststellen, sondern nur eine historische Analyse.
Nach Matera sucht man in historischen Arbeiten zur mittelalterlichen Geschichte Süditaliens zumeist vergebens. Dies liegt zum Teil an der Überlieferungssituation: nach einer frühen Chronik vom Beginn des 12. Jahrhunderts geben nur verstreute Quellen und die Angaben lokaler Historiker seit dem 15. Jahrhundert Auskunft zur mittelalterlichen Geschichte der Stadt. Solange diese Überlieferung nicht zusammenhängend aufgearbeitet ist, begibt man sich mit einer Schilderung der historischen Situation auf schwankenden Boden. Andererseits ist eine solche Darstellung notwendig, um die Malerei historisch zu verorten und die aus einer immanenten Betrachtung gewonnenen Urteile zu überprüfen. Anstatt nun zu versuchen, hinter die unsicheren Quellen zu den wirklichen historischen Begebenheiten zu gelangen, soll hier der Versuch unternommen werden, die Beschaffenheit der historischen Überlieferung selbst zum Ausgangspunkt einer Deutung der historischen Entwicklung zu machen[19].
Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der hochmittelalterlichen Wandmalerei in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina. Jeder dieser Orte entstand aus einer mittelalterlichen Höhlensiedlung an einer Gravina, einem der tief ins Hügelland der Murgia einschneidenden, südwärts zum Bradano und zum Golf von Tarent führenden Täler. Sie waren auch institutionell verbunden: alle vier Orte gehörten kirchenrechtlich zur Erzdiözese von Acerenza - Laterza und Ginosa als Teil des mit Acerenza vereinigten Bistums Matera, Gravina als Sitz eines Suffraganbischofs; alle vier waren zudem seit 1292 Bestandteil des von König Karl II. für seinen Sohn Philipp eingerichteten Fürstentums von Tarent. Heute verläuft dagegen zwischen Matera und den drei übrigen Orten die Grenze zwischen Apulien und der Basilicata. Eine Folge dieser unterschiedlichen Zuordnung ist im Bereich der Malerei und der Felsenkirchen eine heterogene Forschungsgeschichte, die hier zusammenfassend kurz skizziert werden soll.
50 Jahre nach Volpe, der 14 Felsenkirchen der Materaner Umgebung anführt, die ihm aus frühchristlicher Zeit zu stammen scheinen, beschreibt Charles Diehl in hohen Tönen die Wandbilder einiger dieser Kirchen, gefolgt von Émile Bertaux, der die Zuschreibung der Bilder zum griechischen Mönchtum bedingungslos übernimmt[20]. Ein Manuskript mit dem Titel *grotte e chiese greche*, das vermutlich auf Anregung Haseloffs und Wackernagels entstand, die sich 1907 in Matera aufhielten, um die Krypta der Benediktinerkirche S. Eustachio zu untersuchen, blieb unveröffentlicht, ebenso wie die Ergebnisse der

---

[18] DEMUS 1968, S.52.
[19] Entsprechend Foucaults Ausführungen zu einer neuen Geschichte in der Einleitung der Archäologie des Wissens: [...] *Das Dokument ist also für die Geschichte nicht mehr jene untätige Materie, durch die hindurch sie das zu rekonstruieren versucht, was die Menschen gesagt oder getan haben, was Vergangenheit ist und wovon nur die Spur verbleibt; sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen im dokumentarischen Gewebe selbst*. [...] *heutzutage ist die Geschichte das, was die* Dokumente *in* Monumente *transformiert und was dort, wo man von den Menschen hinterlassene Spuren entzifferte, dort, wo man in Aushöhlungen das wieder zu erkennen versuchte, was sie gewesen war, eine Masse von Elementen entfaltet, die es zu isolieren, zu gruppieren, passend werden zu lassen, in Beziehung zu setzen und als Gesamtheiten zu konstituieren gilt*. [...] *Man könnte, wenn man etwas mit den Worten spielt, sagen, daß die Geschichte heute zur Archäologie tendiert - zur immanenten Beschreibung des Monuments*; Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1973, S.14, 15; vgl. auch Foucaults Bemerkungen über die methodologischen Probleme einer solchen Geschichte ebd., S.20: [...] *je nachdem, ob man die dokumentarische Masse erschöpfend behandeln will, oder ob man nach statistischen Auswahlmethoden Stichproben vornimmt oder im voraus die repräsentativsten Elemente zu bestimmen versucht* [...]; da eine erschöpfende Behandlung der größtenteils noch inedierten Materaner Geschichtswerke hier nicht in Frage kommt (vgl. unten, S.42 ff.), kann nur eine Auswahl der wichtigeren und zugänglichen Werke zugrundegelegt werden, zumal das eigentliche Anliegen der Arbeit in der Beschreibung der Monumente der Wandmalerei besteht; zur Geschichtskonzeption Foucaults s. auch Paul Veyne: Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte, Frankfurt a. M. 1992.
[20] VOLPE 1842; DIEHL 1894, S.151 ff.; BERTAUX 1903, S.132 f.

Untersuchungen der beiden Forscher[21]. Unveröffentlicht blieb auch ein Aufsatz Nicola Gattinis zur Felsenkirche SS. Pietro e Paolo[22]. De Fraja macht erstmals eine größere Zahl von Felsenkirchen im Stadtgebiet ausfindig, die er nur zum Teil 1923 selbst publiziert; die vollständige Liste erscheint 1936 bei Gabrieli[23]. Während die Materaner Kirchen auf diese Weise im ersten großangelegten Inventar der apulischen Felsenkirchen zumindest erwähnt sind, spart Medea aus ihrer drei Jahre später erschienenen Arbeit zur Wandmalerei dieser Kirchen Matera aus, das seit 1663 zur Region Basilicata gezählt wird[24].
Eine Beschreibung der Materaner Felsenkirchen, die über die bloße Auflistung bei Gabrieli hinausgeht, publiziert 1957 Cappelli im *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*[25]. Als *Entdeckung* wird der 1966 erschienene Band des *Circolo Culturale La Scaletta* gefeiert, der mit Beschreibungen, Fotos und Planskizzen von 108 Beispielen in der Dokumentation der Felsenkirchen neue Maßstäbe setzt[26]. Dieses Werk hat zweifellos anregend auf die Forschung zur *Civiltà rupestre* gewirkt, die sich unmittelbar anschließend zu entwickeln begann[27]. Andererseits wissen die Materaner Autoren noch nichts von dem Paradigmenwechsel, der sich mit dem Entstehen dieser Forschungsrichtung verbindet, der Umorientierung des Forschungsinteresses von den Höhlen*kirchen* und ihren Wandbildern zu den Felsen*siedlungen*. Aus diesem Bereich, der sich vor allem in den siebziger Jahren sehr lebendig entwickelt, bleibt Matera lange Zeit ausgespart, bis Dalena 1988 und 1990 die Lücke zu schließen versucht[28]. Doch auch die 1995 erschienene Neuauflage des Inventars der Materaner Felsenkirchen bleibt hinter dem inzwischen erreichten Forschungsstand zurück[29].
Anders als Matera sind Laterza und Gravina in den Inventaren Gabrielis und Medeas enthalten[30]. Ginosa ist dagegen nur bei Gabrieli kurz erwähnt, mit dem Hinweis auf das 1898 erschienene Geschichtswerk Mianis[31]. Nach einem Aufsatz D'Orsis von 1949 erscheint 1967 das Inventar der Felsenkirchen Ginosas von Bozza/ Capone, das inzwischen in einer Neuauflage mit bibliographischen und historischen Ergänzungen vorliegt[32]. Venditti, der in seinem Werk über die byzantinische Architektur Süditaliens 1967 als einziger Felsenkirchen in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina anführt, beschäftigt sich nicht mit der Wandmalerei[33]. Laterza und Ginosa erscheinen 1970 bei Fonseca; die älteren Arbeiten zu Laterza sind allerdings inzwischen durch das 1989 erschienene Werk Dell'Aquilas zur Geschichte der Kirchen der Stadt überholt[34]. Wenn auch Laterza, Ginosa und Gravina stärker als Matera in die allgemeine Forschung zu den apulischen Felsenkirchen und ihrer Wandmalerei einbezogen sind, so bestehen doch auch hier jeweils unterschiedliche Voraussetzungen. Günstig sind die Untersuchungsbedingungen in keinem der drei Orte. In Laterza befinden sich fast alle Beispiele in Privatbesitz und werden wie andere Höhlenbauten als Wirtschaftsräume, Weinkeller oder Lagerräume genutzt. Da die Besitzer nicht in jedem Fall Zutritt zu den Bauten gewähren, kann auch hier bei einigen interessanten Beispielen nur auf ältere Beschreibungen und Abbildungen zurückgegriffen werden. In Ginosa ist die Mehrzahl der Wandbilder inzwischen zerstört. Einige sind durch Erdbeben und Erdrutsche, die die

---

[21] Ms. ASM; vgl. den Forschungsüberblick in GUIDA 1988, S.59 f.
[22] N. Gattini: Sepolcreti Cristiani, Ms. ASM, Nr. 960 (1917), vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, S.171, Fußn.2-3.
[23] DE FRAJA 1923; GABRIELI 1936, S.48-52.
[24] MEDEA 1939.
[25] CAPPELLI 1957.
[26] LA SCALETTA 1966; besprochen von G. Bronzini: Significato di una scoperta: storia, arte e cultura nelle chiese rupestri di Matera, Bari 1968; s. GUIDA 1988, S.59 (*Cronologia di una scoperta*).
[27] Der Begriff der *civiltà rupestre* (Höhlen-Kultur oder -Zivilisation) findet sich erstmals bei FONSECA 1967; vgl. den Forschungsbericht bei FONSECA 1980a.
[28] DALENA 1988, 1990.
[29] CHIESE E ASCETERI 1995.
[30] GABRIELI 1936, S.39 ff.; MEDEA 1939 I, S.59 ff., 192 ff.
[31] GABRIELI 1936, S.39; MIANI 1898.
[32] D'ORSI 1949; BOZZA/ CAPONE 1991.
[33] VENDITTI 1967.
[34] FONSECA 1970, S.60 ff., 86 ff.; DELL'AQUILA 1989.

Felsenkirchen unter sich begraben haben, verloren gegangen, andere durch Klimaeinwirkungen, Umnutzung oder Raub, da die leerstehenden Bauten in unmittelbarer Nähe der Stadt kaum effektiv zu schützen sind. In den meisten Fällen können daher mittlerweile nur noch Spuren und die ältere Dokumentation den ehemaligen Bestand belegen. Laterza und Ginosa waren im Mittelalter kleinere Felsensiedlungen, die in der Neuzeit allmählich aufgegeben wurden. Gravina war dagegen wie Matera schon im 13. Jahrhundert eine Stadt, die sich allerdings erst aus einer älteren, weiterhin bestehenden Felsensiedlung zu entwickeln begann. Die wenigen bekannten Beispiele hochmittelalterlicher Wandmalerei befinden sich zumeist am Rand oder außerhalb des Ortskerns. Die Forschungsgeschichte ist in diesem Fall besonders komplex.

Einige Felsenkirchen und ihre Wandmalerei sind schon bei De Cicco 1900 und Vinaccia 1915 beschrieben[35]. Statt daß sich daraus eine kontinuierliche Forschung ergeben hätte, werden anschließend Namen und Beschreibungen immer wieder durcheinandergeworfen, so daß es heute nahezu unmöglich erscheint, die Fäden zu entwirren. Schon Vinaccia erwähnt eine Kirche unter der Bezeichnung *S. Vito Vecchio*, während erst 1933 Nardone, der Historiker der Stadt, die heute unter diesem Namen bekannte Felsenkirche entdeckt, deren Eingang zu diesem Zeitpunkt vermauert ist[36]. Gabrieli beruft sich auf die ältere Forschung und briefliche Mitteilungen verschiedener Autoren, Medea übernimmt zumindest teilweise die Angaben Gabrielis[37]. *S. Vito Vecchio* nennt sie wahlweise auch *Cripta del Redentore* oder *Cripta del Padre Eterno*. Heute ist dagegen als *Cripta del Padre Eterno* oder *Chiesa rupestre della Deesis* eine andere Kirche bekannt, die Medea, offenbar auf der Grundlage verschiedener älterer Beschreibungen gleich zweimal aufführt: einmal unter den Bezeichnungen *S. Maria a Botromagno* oder *Madonna della Stella*, ein zweites Mal ohne Namen[38]. Es erübrigt sich fast zu sagen, daß *Madonna della Stella* eigentlich der Titel einer anderen Kirche ist. Auch neuere Arbeiten übernehmen bedenkenlos die Angaben älterer Autoren, ohne nach der gegenwärtigen Situation zu fragen: Giordano beschreibt 1992, Althaus noch 1997 die *Cripta Tota* wie eine ohne weiteres zugängliche Kirche, obwohl diese bereits 1984 nach Zerstörung der Wandbilder vom Eigentümer verschüttet wurde[39]. Anstelle einer eigenen Untersuchung wurde wohl in beiden Fällen die Beschreibung Medeas von 1939 verwendet.

Bekannt geworden sind vor allem die Wandbilder von *S. Vito Vecchio*, die 1958 von der Wand abgenommen und ins Museo Pomarici-Santommasi verbracht wurden. Vor ihrer endgültigen Anbringung in einer originalgetreu nachgebauten Felsenkirche wurden sie auf eine Europatournee mit den Stationen Brüssel, Rom, Athen und Bari geschickt, woraufhin sich berühmte Byzantinisten wie Weitzmann und Chatzidiakis zu ihnen geäußert haben[40]. Der Vorgang offenbart trotz allem die Problematik einer Malerei, mit der in ihrer unmittelbaren Umgebung kaum jemand etwas anzufangen weiß. Vom ursprünglichen Standort entfernt und losgelöst von der in Vergessenheit geratenen historischen Situation ihrer Entstehung, werden die Wandbilder wandernde Beispiele einer internationalen Byzantinistik, die sie mit anderen Beispielen in Rußland, Kleinasien oder dem Nahen Osten, nicht aber im näheren geographischen Kontext vergleicht. Der lokale Bezug ist weitgehend verloren gegangen. Er kann nurmehr durch eine Untersuchung zur Entwicklung der Stadt und die Einbettung in einen größeren Kontext zu rekonstruieren versucht werden.

Mit Ausnahme dieses speziellen Falles und des Werkes von Medea beschäftigen sich alle bisher erwähnten älteren Arbeiten und ihre neueren Überarbeitungen in erster Linie mit den Höhlenkirchen, und mit Wandmalerei nur insofern, als diese zum Inventar der Höhlenkirchen gehört. Interessanterweise ist erst durch den neuen Blick auf die Höhlensiedlungen seit Ende

---

[35] DI CICCO 1900; VINACCIA 1915.
[36] NARDONE 1933.
[37] GABRIELI 1936; MEDEA 1939, a.a.O.
[38] MEDEA 1939, Bd. 1, S.67, Nr. V, VI.
[39] GIORDANO 1992; ALTHAUS 1997, Kat.-Nr. 22; vgl. IN GRAVINA PER LE VIE 1984.
[40] BYZANTINE ART A EUROPEAN ART 1964; WEITZMANN 1966 B.

des sechziger Jahre auch der Weg für eine eigenständige Thematisierung der Wandmalerei frei geworden. Michele D'Elia bringt 1970 die apulische Wandmalerei, angeregt von einer Ausstellung bislang unbekannt gebliebener apulischer Ikonen in Bari, mit der Tafelmalerei in Verbindung und beklagt die fehlende kunsthistorische Auseinandersetzung: *Il problema delle chiese rupestri di Puglia e Basilicata e degli affreschi che le decorano è lontano ancora da soluzioni soddisfacenti* [...] *Ma uno studio sistematico delle architetture e degli affreschi sotto il profilo storico artistico non è stato ancora tentato*[41]. Die Anregungen D'Elias sind aufgegriffen worden, und in den siebziger Jahren wurde vor allem der Bestand der Höhlenkirchen und -siedlungen systematisch erfaßt und untersucht. Mit der Malerei haben sich seit 1980 neben Rotili vor allem Pace und Falla Castelfranchi wiederholt beschäftigt[42]. Mit der Dissertation von Althaus liegt erstmals auch eine deutsche Arbeit zu diesem Themengebiet vor[43].

Auch Althaus kommt jedoch nicht umhin, aus dem außerordentlich umfangreichen Bestand der Wandmalerei Apuliens und der Basilicata eine Auswahl zu treffen. Er beschränkt sich auf die Ausmalung der Apsiden, die keineswegs in allen Fällen erhalten ist oder überhaupt jemals vorhanden war. Dem Anspruch einer möglichst vollständigen Erfassung des erhaltenen Bestandes kann der Autor, der sich zum Teil auf ältere Beschreibungen verläßt, nicht genügen[44]. Aber auch zusammenfassende Darstellungen wie die von Pace oder Falla Castelfranchi sind darauf angewiesen, aus dem Gesamtbestand signifikante Beispiele auszuwählen. Oft werden nun einzelne, prominente Beispiele mit denen weit entfernter Regionen wie Kappadokien, Zypern oder Syrien verglichen, während der nahegelegene regionale Bestand noch gar nicht vollständig erfaßt ist[45]. Gerade die regionale Entwicklung und die oftmals schwierige Frage der Datierung, unabdingbare Voraussetzung für jede weitere historische und kunsthistorische Einordnung, läßt sich anhand eines räumlich begrenzten, dafür aber systematisch erarbeiteten Bestandes besser beurteilen, als aufgrund einer Gegenüberstellung mit den herausragenden Werken ferner Länder. Mit dem Katalog eines Teilbereichs will die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur systematischen Erfassung der Wandmalerei Apuliens und der Basilicata leisten.

Ursprünglich war geplant, diesen Bereich auf das gesamte Gebiet des mittelalterlichen Erzbistums Acerenza auszuweiten, dessen zweite Hauptstadt Matera seit dem 13. Jahrhunderts war. Dadurch hätte die Arbeit aber, auch in Hinsicht auf das Abbildungsmaterial, einen übergroßen Umfang angenommen. Auch läßt sich zwischen den vereinzelten Beispielen im Westen des Erzbistums und denen in Matera kaum ein direkter Bezug herstellen. Vor allem die Zyklen der Kathedrale von Anglona und der Felsenkirche S. Antuono bei Oppido Lucano hätten stilistisch, aber auch aufgrund der unterschiedlichen Funktion einer solchen szenischen Malerei gegenüber den ikonenartigen Bildern des Materaner Gebiets in einen völlig neuen Zusammenhang geführt[46]. Daher muß hier auf die Besprechung einiger interessanter, zum Teil noch unveröffentlichter Beispiele, wie die

---

[41] D'ELIA 1975.

[42] ROTILI 1980A; PACE 1980, 1985A, 1986, 1994 A, B; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, jeweils mit weiteren Literaturangaben.

[43] ALTHAUS 1997.

[44] Aus dem Bereich der vorliegenden Untersuchung fehlen etwa die Beispiele S. Maria della Palomba, Madonna degli Angeli und S. Eustachio (*S. Lucia*) alla Gravina in Matera, S. Domenica und S. Giorgio in Laterza, S. Maria degli Angeli in Gravina und die Masseria Jesce, während S. Spirito, *S. Nicola al Seminario, Cripta del Cristo Docente*, S. Michele all'Ofra wohl noch nicht bekannt waren; die Beschreibungen von Cristo la Selva, *S. Bartolommeo* (S.Croce) in Ginosa, der *Chiesa rupestre della Deesis* und der *Cripta Tota* in Gravina beruhen nicht auf eigener Anschauung, sondern auf Angaben der älteren Literatur, ohne daß dies in jedem Fall kenntlich gemacht wird.

[45] S. etwa die Wahl der Vergleichsbeispiele bei FALLA CASTELFRANCHI 1991A; PACE 1985B, 1996; zum Bestand grundlegend MEDEA 1939; einen Überblick bieten auch, soweit es sich um Bilder in Höhlenkirchen handelt, die Inventare FONSECA 1970, 1979; LAVERMICOCCA 1977 (Monopoli); CHIESE E ASCETERI 1995; zur Malerei der oberirdischen Kirchen im Zentrum von Brindisi GUGLIELMI 1990; die weitere Literatur besteht größtenteils aus zahlreichen verstreuten Einzeldarstellungen vgl. die bibliographischen Angaben bei PACE 1980, 1985A, 1986, 1994 A, B.

[46] S. MARIA DI ANGLONA 1996; MEDEA 1962.

ältesten Bilder der SS. Trinità in Venosa oder die Burgkapelle von Lagopesole verzichtet werden. Wenn dadurch fast ausschließlich Beispiele in Höhlenkirchen zur Sprache kommen, so bedeutet dies nicht, daß damit die Perspektive der älteren Forschung wiederaufgenommen werden soll, die diese als *Eremitenhöhlen* ansah. Das erste Beispiel des Katalogs ist die Kathedrale von Matera, in der das Bild der *Madonna della bruna*, Patronin der Stadt, und ein 1983 entdecktes Fragment eines Jüngsten Gerichts erhalten sind.
Fragen der Datierung und der regionalen Entwicklung der Malerei, zu Malern, Auftraggebern, Funktion der Kirchen und Wandbilder, Stil und Ikonographie werden im letzten Abschnitt der Arbeit auf der Grundlage des Katalogs zusamenhängend ausgearbeitet. Vor allem die Ikonographie kann, weit eher als eine Untersuchung der verhältnismäßig geringen Bandbreite stilistischer Merkmale und Unterschiede, zu einem historischen Verständnis der Malerei beitragen. Dabei wird die Abwesenheit narrativer Zyklen nicht als Manko begriffen, sondern umgekehrt von der Kultbildfunktion der ikonenartigen Wandbilder ausgegangen. Kult und Legende der Heiligen sind, wenn auch oft in vielschichtiger Weise, mit dem historischen Geschehen verbunden, sie haben sich unter bestimmten Voraussetzungen, nach bestimmten Vorstellungen historisch entwickelt. Wenn die Malerei, und davon wird hier ausgegangen, als Geschichtszeugnis dienen kann, dann muß sich in ihr die im historischen Abschnitt geschilderte Entwicklung in irgendeiner Weise wiederfinden lassen. Die Bilder selbst müssen, wenn sie als historische Zeugnisse irgendeinen Wert besitzen, die Geschichte, wie sie sich aufgrund der Schriftquellen und Baudenkmale darstellt, ergänzen können.

Perspektiven, Voraussetzungen

Italienische Malerei vor Giotto

Für die Kunstgeschichte beginnt die Malerei mit Giotto. Dieses Urteil verbindet sich bereits mit den Bedingungen der Entstehung des Faches.
Denn erstens wäre die Kunstgeschichte, so wie sie sich historisch entwickelt hat, kaum vorstellbar ohne den Stil- und Epochenbegriff der *Renaissance*, der sich wiederum zurückführen läßt auf Giorgio Vasaris Vorstellung einer *rinascità* oder eines *rinascimento*, einer Wiedergeburt der Künste, die bereits in der Antike eine hohe Entwicklung erreicht hatten, nach einer Epoche des Niedergangs, dem *Mittelalter*[47]. Kardinalbeispiel dieser Entwicklung ist aber für Vasari - wie auch schon für Autoren vorangegangener Jahrhunderte - die Malerei, deren erster großer Erneuerer Giotto heißt. Erstmals läßt sich dieses Urteil im *Decameron* Giovanni Boccaccios finden, der sagt, Giotto habe die Kunst der Malerei wieder ans Licht gebracht, nachdem sie jahrhundertelang begraben war[48]. Derselben Ansicht sind im 15. Jahrhundert Cennino Cennini, Michele Savonarola und Lorenzo Ghiberti, und letztlich auch Filipo Villani, der allerdings die Erneuerung schon mit Giovanni Cimabue einsetzen läßt, während Vasari diese Vorgeschichte der Malerei vor Giotto um weitere drei Namen erweitert [49].
Zweitens verdankt der neuzeitliche Begriff einer *Kunst* - deren Hauptgebiete Malerei, Plastik und Architektur historisch zu erforschen Aufgabe der Kunstgeschichte ist - selbst seine Entstehung diesem Mythos einer Wiedergeburt der Künste nach dem Mittelalter. Denn erst aus dieser Perspektive beginnt sich die Bedeutung des Wortes *Kunst* auf den Bereich der bildenden Künste einzuengen und das Bewußtsein eines eigenständigen Bereichs von Kunst im heutigen Sinne zu entwickeln: vorher bezeichnete *Kunst* lediglich allgemein eine Fertigkeit, sei diese praktischer (handwerklicher oder technischer) oder theoretischer Natur: die *freien Künste* - artes liberales - sind nicht etwa die autonomen Künste der Malerei und der Plastik, sondern Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie[50].
Nun ist weder Giotto noch Cimabue der erste italienische Maler. Vom Südtirol bis Sizilien sind heute hunderte von Beispielen dafür bekannt, daß zur Zeit Giottos in allen Regionen Italiens bereits eine jahrhundertealte Tradition der Malerei existierte[51]. Die auffälligsten, besterhaltenen, umfangreichsten Zyklen dieser Malerei bilden mittlerweile eine Art Standardrepertoire in Überblickswerken über die *Frühzeit der italienischen Malerei*[52].
Dennoch konnte Robert Oertel 1953 resümieren:

> *Wo liegen die Anfänge der italienischen Malerei? Die Antwort auf diese Frage scheint nicht schwer,* [...]. *Wie Dante am Beginn der italienischen Sprachgeschichte und Dichtung so steht Giotto am Anfang einer viele Jahrhunderte umspannenden Entwicklung der Malerei*. [53]

---

[47] Von *rinascimento* spricht Vasari nur einmal, nämlich in der Vita des Iacopo di Casentino, im Zusammenhang mit der Gründung der Malergilde von Florenz im Jahre 1350: *perchè i maestri che allora vivevano - così della vecchia maniera greca come della nuova di Cimabue -, ritrovandosi in gran numero e considerando che l'arti del disegno avevano in Toscana, anzi in Fiorenza propria, avuto il loro rinascimento, crearono detta Compagnia sotto il nome e la protezzione di S. Luca Evangelista* [...], VASARI, S.274.
[48] [...] *avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta* [...], Giovanni Boccaccio, Decameron, 6.Tag, 5. Novelle (Ed. Cesare Segre, 16. Auflage Mailand 1993, S.394).
[49] CENNINI, S.4, 5; zu Villani, Savonarola und Ghiberti s. SCHLOSSER, S. 370 ff; VASARI.
[50] ASSUNTO 1963.
[51] Vgl. die Beispiele in PITTURA 1985, 1986, 1994.
[52] OERTEL 1966; vgl. COLETTI 1941; ANTHONY 1951; GRABAR 1958; CARLI/ GNUDI/ SALVINI 1962; BOLOGNA 1964; SCHRADE 1963; DEMUS 1968.
[53] OERTEL 1966, S.9.

Schwerer scheint der Kunstgeschichte eine Beurteilung der Malerei vor Giotto zu fallen: Cennino Cennini schreibt um 1400 in seinem *libro dell'arte*, Giotto habe die Malerei vom *Griechischen* ins *Italienische* zurückverwandelt[54]. Auch für Lorenzo Ghiberti hatte es vor Giotto bereits *griechische* Maler gegeben, die die Kunst, die unter Konstantin völlig verfallen war, neu auszuüben begannen, allerdings äußerst schwach (*debilissimamente*) und grob (*con molta roçezza*) - so verständig die antiken Maler gearbeitet hätten, so grob und roh arbeiteten diese[55]. Auch Vasari bewertet die *maniera greca* der Vorgänger Giottos negativ, er bezeichnet sie als plump und monströs (er spricht von der *goffezza del moderno uso in quell'età* und von *figure mostruose*). Einige griechische Maler seien von den florentiner Regierungsverantwortlichen in die Stadt gerufen worden, um die weitgehend verlorene Kunst der Malerei wieder einzuführen. Giovanni Cimabue, ein Naturtalent, das bei diesen Griechen in die Lehre ging, sei aber der erste gewesen, der der Malerei einen großen Teil der *maniera loro goffa* wieder nahm. Dennoch habe Cimabue, wie auch die anderen Vorgänger Giottos - Andrea Taffi, Gaddo Gaddi und Margaritone d'Arezzo - noch *alla greca* gearbeitet[56].
Die Vorurteile Vasaris und seiner Zeitgenossen werden von späteren Autoren nicht ohne Widerspruch übernommen. Der Begriff des *Mittelalters* entwickelt sich - zunächst im Zeichen einer den Klassizismus einleitenden Barock-Kritik, dann durch die Besetzungen des deutschen und französischen Nationalismus - vom abwertenden zum positiv verwendeten Epochenbegriff[57]. Uneingeschränkt trifft dies zu auf die Architektur und die mit ihr verbundene Skulptur: bereits 1731/32 erkannte Ludovico Antonio Muratori Vasaris Bezeichnung der mittelalterlichen Architektur als *gotisch*, und damit ihre Ableitung aus einer angenommenen Architekturtradition der nordischen Barbarenvölker als Irrtum[58].
An der Bewertung der *Gotik* zeigt sich die Wandelbarkeit der Begriffe[59]. In England war der Baustil vor allem durch Westminster Abbey ständig präsent geblieben. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gehört die *Gotik* dort neben der Chinamode zum Bereich der Gartenarchitektur. Eine positive Bewertung setzt mit *Strawberry Hill*, dem Landhaus Horace Walpoles ein, der mit *The Castle of Otranto* zugleich die erste *Gothic Novel* - den ersten Schauerroman - verfaßt. In Frankreich ist für Jean-Jacques Rousseau der englische Garten Vorbild einer natürlichen Gestaltung gegenüber der geometrischen Rigidität des französischen. Der Rousseau-Anhänger Marc-Antoine Laugier verfaßt 1753 einen begeisterten Traktat zum Turm des Straßburger Münsters, der 1756 in deutscher Übersetzung erscheint. Goethes enthusiastische Schrift *Von deutscher Baukunst* von 1772 geht vor allem auf diese Abhandlung Laugiers zurück, die sich seit 1758 in der Bibliothek seines Vaters befindet. Im 19. Jahrhundert setzt sich die positive Bewertung der *gotischen* Architektur endgültig durch. Châteaubriand greift in *Le génie du Christianisme* die Vorstellungen Laugiers auf. Victor Hugo setzt 1832 mit dem historischen Roman *Notre-Dame de Paris 1482* der mittelalterlichen Architektur ein literarisches Denkmal. In Deutschland entspinnt sich eine rege Diskussion um die Gotik um 1815, nach der Entdeckung der mittelalterlichen Baurisse des Kölner Doms, der schließlich 1842 bis 1880 vollendet wird.
Von der barbarischen Architektur *ohne jede Ordnung oder Regel*[60] über die naturnähere und daher nur im Gartenbereich zulässige, niedrigere Form; über die Neuentdeckung im Sinne einer Schauerromantik und die Aufwertung des Naturbegriffs; über die Besetzung durch Nationalismus und religiöse Rückschau bis zum historischen Stil- und Epochenbegriff - so vollzieht sich im Lauf mehrerer Jahrhunderte ein Wandel des Begriffs der *Gotik*. Folge der

---

[54] CENNINI, a.a.O.
[55] SCHLOSSER, S.373-384.
[56] VASARI, S. 28-37.
[57] S. im allgemeinen BOLOGNA 1964..
[58] PREVITALI 1959A, S.8.
[59] Zur Geschichte der Rezeption der gotischen Architektur s. KRUFT 1991, mit weiterführender Literatur; zur Entstehung des Begriffs der Gotik s. auch MURATOVA 1994.
[60] [...] *senz'ordine o regola alcuna*, Gherardo Spini 1568/69, s. KRUFT 1991.

Aufwertung ist die historistische Relativierung gleichberechtigt nebeneinanderstehender Epochen. Zur Unterscheidung einer früheren Epoche der mittelalterlichen Architektur entsteht daraufhin auch der Begriff der *Romanik.* Nicht unproblematisch ist die Anwendung dieses auf dem Gebiet der Architektur und Skulptur entwickelten Begriffes auf die mittelalterliche Malerei. Deren Bewertung erfährt zwar ähnliche Wandlungen, wie die der Architektur und Skulptur. Sie hat jedoch eine eigene Geschichte, die sich nicht unter der Gotik-Diskussion subsummieren läßt.
Für die Generation nach Vasari war bereits der Wert jeglicher Malerei vor Raffael zweifelhaft, also nicht nur derjenigen Giottos und seiner Schüler, sondern auch noch aller Malerei des 15. Jahrhunderts, von Masaccio über Mantegna und Bellini bis zu Perugino. Wenn dieser Malerei überhaupt ein Wert zugemessen wurde, dann nicht als *Kunst*, sondern entweder aufgrund einer vermeintlich stärkeren Religiosität, die man aus gegenreformatorischer Sicht in den Gemälden erblickte, oder aufgrund ihres Alters, das geeignet war, die Ahnenreihe der Kunst in den verschiedenen, miteinander konkurrierenden Städten zu nobilitieren[61]. Am Ende einer etwa ein Jahrhundert andauernden Debatte um den Wert dieser *frühen* Malerei setzte sich - im Gegensatz zu der seit Boccaccio gültigen Auffassung einer Unterbrechung - die These einer Kontinuität in der Geschichte der Malerei seit der Antike durch; einzelne Autoren widersprachen zu Ende des 17. Jahrhunderts Vasaris negativer Beurteilung der *maniera greca*, wußten sogar zwischen einer eigentlich griechischen und einer ihr sehr ähnlichen, frühen italienischen Malerei zu unterscheiden[62]. Dennoch blieb die Malerei vor Giotto bis in unser Jahrhundert umstritten, so daß sich Roberto Longhi 1948 veranlaßt sah, ein *Giudizio sul Duecento* zu sprechen [63].
Während die heute eher der Frührenaissance zugerechnete Malerei von Giotto bis Perugino, dem Lehrmeister Raffaels - wie Architektur und Plastik - von der romantischen Mittelalterbegeisterung vereinnahmt und von der Künstlergruppe der *Präraffaeliten* zum Programm erhoben wurde[64], war die Malerei *vor* Giotto schwer zu akzeptieren. Es scheint, als ob erst der Bruch der Moderne mit den klassischen Schönheitsnormen eine Neubewertung derjenigen Malerei ermöglichte, die man von jeher - als *maniera greca* der italienischen Malerei - mit der ikonenartigen Malerei der Ostkirche in Verbindung gebracht hatte. Die abstrakte Malerei eines Malewitsch bezieht sich auf die Ikonentradition, Kandinsky sucht das *Geistige in der Kunst*; umgekehrt wird den soeben erst als *Kunst* endeckten russischen Ikonen dieser *geistige* Wert zugesprochen, der sie in gewisser Weise sogar über die italienischen Meisterwerke erhebt[65]. Unwillkürlich werden so Anliegen der Moderne - wie die Überwindung des Naturalismus und des akademischen Klassizismus und die Abstraktion - in die *byzantinische* Malerei hineingelesen, die mit deren ursprünglicher Motivation wenig zu tun haben.
Wenn man sich mit der italienischen Malerei vor Giotto beschäftigt, so ist nicht ganz unerheblich, in welchen Begriffen diese Malerei gefaßt wird. Denn die Begriffe nehmen bestimmte Einteilungen und einen bestimmten Blickwinkel bei der Untersuchung der Malerei vorweg. Dies zeigt sich sehr deutlich in Süditalien. So führt Émile Bertaux, um die kampanische Malerei um *Sant'Angelo in Formis* von vermeintlichen *Basilianerkunst* Apuliens, Kalabriens und der Basilicata zu unterscheiden, den Begriff einer *Benediktinerkunst*

---

[61] PREVITALI 1959B.
[62] F.L. Del Migliore, ebd., S.19.
[63] LONGHI 1948.
[64] *Die früher verschmähten, ja fast verschollenen großen Maler der vorraffaelischen Zeit waren jetzt erkannt, bewundert und fleißig studiert und in ihrem großen, stilvollen, strengen Sinn suchte man die Natur zu erfassen, ja, es war recht eigentlich, nachdem der Zopf überwunden, eine Rückkehr zur Naturwahrheit (nicht ihre Wirklichkeit), eine Wiedergeburt aus dem Geiste der ältesten großen Kunst.* Ludwig Richter: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Hrsg. Erich Max, Leipzig 1944, S.165, zur Situation in Rom 1823.
[65] Zu Malewitsch vgl. Matthew Cullerne Brown: Zeitgenössische russische Kunst, Oxford 1989, S.14 ff.; Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1973[10]; BELTING 1993, S.32 (*Diese Dinge sind offenbar noch wenig untersucht*).

ein, der bis in die fünfziger Jahre anzutreffen und heute nicht mehr in Gebrauch ist[66]. Ebenfalls von Kampanien, aber von den älteren Beispielen wie S. Vincenzo al Volturno oder S. Sophia in Benevent ausgehend, prägt Belting in Analogie zur Schriftentwicklung den Begriff der *beneventanischen Malerei*[67]. Wenn mit diesem Begriff erstmals der Blick auf eine zusammenhängende Entwicklung der Malerei vor der Jahrtausendwende gelenkt wurde, so bleibt seine Anwendung auf spätere Beispiele dennoch problematisch. Denn allein durch die begrifflichen Vorgaben wird hier ein Trennnungsstrich zwischen Beispiele gezogen, die räumlich und zeitlich, teilweise aber auch stilistisch eng beieinanderliegen - wenn man etwa Calvi mit S. Angelo in Formis vergleicht, das nicht in Beltings Untersuchung einbezogen ist. Wenn Bertaux' Begriff der Benediktinerkunst heute auch *ad acta* gelegt werden kann, so hat sich dennoch die Ansicht gehalten, daß die mittelalterliche Malerei beiderseits einer Grenze, die zwischen Kampanien und der Basilicata verläuft, zwei völlig verschiedenen Bereichen zugehört - die westliche Malerei kam gewissermaßen *nur bis Eboli*. Im allgemeinen wird die hochmittelalterliche Malerei des westlichen Europa, des *Abendlandes*, als *romanische Malerei* bezeichnet - in Analogie zur Entwicklung der Architektur und Skulptur[68]. Bereits 1855 machte der *inspecteur général des monuments historiques* und Autor historischer Romane Prosper Merimée auf die französische Malerei des Mittelalters aufmerksam[69]. Der Begriff der *Romanik* suggeriert eine identische Verbreitung der verschiedenen Kunstgattungen, von Frankreich ausgehend nach Spanien, England und Deutschland. Nur die italienische Malerei dieser Epoche wird nicht uneingeschränkt als *romanisch* bezeichnet: in seinem Index der Tafelmalerei unterscheidet Garrison eine frühere, *romanische*, transalpin beeinflußte Periode des 11. und 12. Jahrhunderts von einer *byzantinisch* beeinflußten späteren Zeit nach 1204[70]. Grabar und Demus rechnen dagegen die südlichen Regionen Italiens von Apulien bis Sizilien zum Bereich der *byzantinischen Malerei*[71].

Zum Begriff der byzantinischen Malerei

Zur selben Zeit, als Giorgio Vasari mit seinen *Viten* ein Grundlagenwerk der Kunstgeschichte schuf, arbeitete der nur wenige Jahre jüngere Bibliothekar der Fugger, Humanist und Philologe Hieronymus Wolf an einer Ausgabe und lateinischen Übersetzung byzantinischer Historiker. Bis zu diesem Zeitpunkt war zwischen antiken und mittelalterlichen griechischen Autoren kein Unterschied gemacht worden. Wolf verwendet dagegen für die Geschichte des christlichen Ostreiches den Begriff *Byzantina historia* und nimmt diese insofern erstmals als eigenständigen Bereich wahr[72]. Eigentlich entstand diese Bezeichnung aus einer Verlegenheit der Übersetzung, da Wolf *ΡΩΜΑΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ* - so der Titel des Geschichtswerkes des Nikephoros Gregoras - nicht mit *HISTORIAE ROMANAE* - römische Geschichten - wiedergeben konnte. Den Hintergund für die Bemühungen des Melanchthon-Schülers bilden Kontakte der Protestanten zur Ostkirche, mit der sie jedenfalls die Opposition zu Rom verband[73]. Italienische Humanisten hatten sich durchaus schon früher für die von Wolf herausgegebenen Autoren interessiert[74]. Der Begriff *Byzanz* enthält jedoch auch eine Komponente der Anerkennung des untergegangenen christlichen Ostreichs und der Ostkirche

[66] BERTAUX 1903; COLETTI 1941 [italienischer Titel: I Primitivi. Dall'arte benedettina a Giotto, Novara 1941]; PANTONI 1959.
[67] BELTING 1968.
[68] GARRISON 1949; ANTHONY 1951; GRABAR 1958; SCHRADE 1963; DEMUS 1968; WETTSTEIN 1971, 1987.
[69] S. BOLOGNA 1964; WETTSTEIN 1971.
[70] GARRISON 1949.
[71] GRABAR 1958; DEMUS 1968.
[72] S. Wolfs Vorwort zu NICEPHORUS GREGORAS, S. XCVII ff.; GERLAND 1934, S.28 f.; MAZAL 1989, S.14.
[73] S. GERLAND 1934, S.30 ff.
[74] So interessierte sich schon Lorenzo de' Medici für die später von Wolf herausgegebenen Autoren, s. GERLAND 1934, S.27.

als eigenständige Institutionen, die fehlt, wenn man von der Einheit der Kirche unter römischer Führung ausgeht und die byzantinische Geschichtsschreibung lediglich als Bestandteil des klassischen Schrifttums ansieht. Offenbar bestand eine große Nachfrage nach Wolfs Übersetzungen, denn sein *Byzantinae historiae corpus* wurde schon wenige Jahre nach Erscheinen der Baseler Originalausgabe von 1562 in Paris nachgedruckt[75]. *Byzanz* ist seit dieser Zeit ein feststehender Begriff für das christliche, römische Ostreich.
Byzantium war aber gerade nicht die Bezeichnung der von Kaiser Konstantin neu gegründeten Stadt am Bosporus, solange ein Reich mit der Hauptstadt Konstantinopel bestand. Der übliche Titel war das *neue Rom*, wie Hieronymus Wolf selbst im Vorwort der *Römischen Geschichten* des Nikephoros Gregoras erläutert:

> [...] *princeps Imperii sedes Byzantium, quae a conditore potius quam instauratore, non tantum Constantinopolis, sed et nova Roma dicta fuit* [...]
> *Nam Byzantini se Romanos, et suos principes Ῥωμαιων βασιλεας [...] nominarunt [...]*[76]

Die *byzantinischen* Herrscher betrachteten sich als Römische Kaiser, legitimiert durch die ununterbrochene Nachfolge seit antiker Zeit, und wurden auch von der abendländischen Welt als Kaiser, das heißt Weltherrscher angesehen[77]. Die wiederholten Anläufe einer *renovatio imperii* im Westen, unter Karolingern und Ottonen, konnten sich in vieler Hinsicht nur an den Formen des Ostreiches orientieren: die Größe der Hauptstadt, die Weite des überkuppelten Raums ihrer *großen Kirche* (wie die Haghia Sophia der Einfachheit halber bezeichnet wurde), der Prunk der Paläste und des höfischen Zeremoniells, für die ausschließlich in Konstantinopel Luxushandwerke wie Mosaik, Bronzeguß oder die Herstellung hochwertiger gefärbter Seidenstoffe betrieben wurden, waren im früheren Mittelalter im Westen unerreicht[78]. Man müßte also von *Ostrom* sprechen, während die Bezeichnung *Byzanz* eine bestimmte, spätere, nachträgliche Perspektive enthält, die unbekannt war, solange dieses Reich bestand[79].
Andererseits weiß die Byzantinistik als eine Art spezielle Geschichtswissenschaft mit kulturhistorischem Schwerpunkt, daß es vom 5. bis zum 15.Jahrhundert nicht nur ein *Mittelalter* gab zwischen dem *Untergang des Römischen Reiches* und der *Renaissance*, sondern daß dieses Römische Reich als christliches Reich die ganze Zeit im Osten weiterbestand, daß ohne dieses Weiterbestehen weder das westliche Mittelalter so hätte verlaufen können, wie es verlaufen ist, noch ohne die östliche Überlieferung die humanistische Gelehrsamkeit entstanden wäre, mit der sich der Begriff der Renaissance vor allem verbindet, daß - mit anderen Worten - oströmisches Reich und westliches Mittelalter komplementäre Bestandteile einer untrennbar verbundenen, gemeinsamen europäischen Entwicklung sind[80].

---

[75] S. NICEPHORUS GREGORAS, S. XCVIII; GERLAND 1934, S.29.
[76] NICEPHORUS GREGORAS, S. XCVII.
[77] S. DÖLGER 1953; ENSSLIN 1964.
[78] Vgl. OHNSORGE 1947; OHNSORGE 1958, S. 47 schreibt: [...] *daß das Abendland des früheren Mittelalters nach der Antike zurückschaute, weil es nach Byzanz hinüberschaute*; DIEHL 1925/26, 1964; CAMES 1966; WHARTON 1988, S.7 ff.
[79] Vgl. BAYNES/ MOSS 1964, S.7: *wir können zwar billigerweise von „byzantinischer Kunst" und „byzantinischer Kultur" sprechen, der Staat jedoch, dessen Zentrum die Stadt Konstantinopel war, kann richtig nur als „Römisches Reich" bezeichnet werden*; daher auch der Untertitel *Geschichte und Kultur des Oströmischen Reiches*.
[80] Gerade britische Historiker sind oftmals bemüht, das negative Urteil Gibbons vom *Decline and Fall of the Roman Empire* zu widerlegen: *a tedious and uniform tale of weakness and misery*, [...] *a dead uniformity of abject vices which are neither softened by the weakness of humanity nor animated by the vigour of memorable crimes*, GIBBON 1787, S. VIII, (Vgl. Bd.V, S. 3); J. B. Bury bezeichnet Gibbons Darstellung als *not only superficial; it gives an entirely false impression of the facts*, ebd., S. X, und lehnt eine Trennung zwischen Römischer und Byzantinischer Geschichte grundsätzlich ab, s. BAYNES/ MOSS 1964, S.7-8; BROWN 1986, S. 19 ff., denunziert die Darstellungen zum *Untergang des Römischen Reiches* als *narrative „Rhetorik des Wandels"*; das Verhältnis der byzantinischen zur abendländischen Kunst und Kultur vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance bildet eines der Hauptthemen der Byzantinistik, zu dem hier nur exemplarisch einige Titel angeführt werden können, s. BYRON/ RICE 1930; DAWSON 1935; DÖLGER 1953; EBERSOLT 1954; OHNSORGE 1958; BYZANCE FRANCE 1958; VALLAND 1963; PERTUSI 1964; BYZANTINE ART A EUROPEAN ART 1964; DOP

Byzantinistik ist nicht nur allgemeine Geschichte, Wirtschafts-, Kirchen- und Kulturgeschichte, sondern auch Kunstgeschichte, und die Kunst des oströmischen Reiches ist eher das Gebiet einer Kunstgeschichte innerhalb der Byzantinistik als einer Byzantinistik innerhalb der Kunstgeschichte. Da das oströmische Reich 1453 von den bilderfeindlichen islamischen Osmanen eingenommen wurde, die Menschendarstellungen zerstörten oder übertünchten, hatte die byzantinistische Kunstgeschichte, was die Malerei betrifft, zunächst Schwierigkeiten, ihr Material zu behaupten. Die meisten heute bekannten Werke byzantinischer monumentaler Malerei wurden erst in diesem Jahrhundert entdeckt: um die Jahrhundertwende die Mosaiken der *Kahrije Djami* in Istanbul/ Konstantinopel, 1918 die Wandmalereien von Vladimir, 1925 die von Nerezi; ab 1925 veröffentlichte G.de Jerphanion drei Bände über Kappadokien unter dem bezeichnenden Titel *Une nouvelle province de l'art byzantin*; um 1930 stimmte die türkische Regierung einer Freilegung der Mosaiken der *Hagia Sophia* in Konstantinopel zu; schließlich wurden im Katharinenkloster auf dem Sinai mehr und ältere Ikonen entdeckt, als bis dahin auf der ganzen Welt bekannt waren[81].
Als *byzantinisch* wird aber nicht nur Malerei aus dem Staatsgebiet des oströmischen Reiches oder dem Gebiet der Ostkirche bezeichnet. Römische, venezianische oder sizilianische Mosaiken gelten ebenso als *byzantinisch* wie russische Ikonen, die lange nach dem Ende des oströmischen Reiches entstanden[82]. Dabei scheint das Kriterium für *byzantinische Malerei* evident zu sein: von frühchristlicher Zeit bis ins 19. Jahrhundert werden in einer flächenhaft-linearen, zeichenhaft reduzierten Stilistik gleichbleibende ikonographische Themen in feststehenden Formeln dargeboten. Zwar hat sich durch eine bessere Kenntnis der Denkmäler auch innerhalb der *byzantinischen Malerei* eine Stilgeschichte feststellen lassen: so wird die *mittelbyzantinische* Malerei des 9. bis 12. Jahrhunderts, die sich deutlich von der *frühbyzantinischen*, vor-ikonoklastischen und der späten, *paläologischen* Malerei unterscheidet, nach den herrschenden Dynastien in eine frühere, *makedonische* und eine spätere, *komnenische* Malerei unterteilt[83]. Insgesamt unterscheidet sich aber die *byzantinische Malerei* des Ostens deutlich von der körperhaften, räumlich-illusionistischen Malerei des Westens.
Apulien, Kalabrien und die Basilicata waren größtenteils bis ins 11. Jahrhundert Gebiet oströmischer Herrschaft. Anschließend, unter den Normannen, wurden alle kirchlichen Institutionen Rom unterstellt, allerdings blieben viele Konvente noch längere Zeit beim griechischen Ritus, und es gab in Kalabrien und im Süden Apuliens Gebiete vorwiegend griechischer Sprache und Kultur. Wenn hier also von *byzantinischer Malerei* die Rede ist, müßte zunächst geklärt werden, was damit gemeint ist, Stil oder Ikonographie, politische Dominanz oder kulturelle Tradition, Tradition nur in der Malerei oder auch in der Nutzung der Kirchen, in denen sich diese Malerei befindet, im Ritus, in der Liturgie. Diese Unterscheidungen erscheinen umso notwendiger, als das zunächst nur aus dem Stil der Malerei gewonnene Kriterium des *Byzantinischen* schnell zu einer allgemeineren Kategorie erweitert wird. Allzu leicht - auch ohne historische Belege - wird die *byzantinische* Malerei griechischen Malern, griechischen Mönchen, der Ostkirche oder einer *byzantinischen Kultur* zugeschrieben, wie ein Blick auf die Forschungsgeschichte zur süditalienischen Malerei beweist.

20, 1966; CAMES 1966; DEMUS 1970; WEITZMANN 1982A; RICE 1973; CUTLER 1981, 1994; BYZANZ UND DER WESTEN 1984; BISANZIO, ROMA E L'ITALIA 1988; die *Renaissance* ist, seit Petrarca bei dem Mönch Barlaam aus Kalabrien griechisch zu lernen begann, jedenfalls auch eine Geschichte der Rezeption griechischer Bildung, der Kontakte zu Gelehrten wie Emanuel Chrysoloras, Theodor Gaza oder Johannes Argyropoulos und der Übersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische, s. WEISS 1968.

[81] Vgl. DIEHL 1964, S. 219, 244; SCHWEINFURTH 1947; JERPHANION 1925-42; SOTIRIOU 1956/58; RICE 1965.

[82] *Il concetto di arte bizantina ha assunto negli ultimi tempi und significato talmente ampio da perdere quasi un contenuto concreto*, so beginnt schon LAZAREV 1967 sein Standardwerk zur byzantinischen Malerei.

[83] Vgl. AMMANN 1957; DEMUS 1958; WEITZMANN 1963A; RICE 1965; LAZAREV 1967.

Die Entstehungslegenden der apulischen Malerei: der Eremit in der Höhle und die Einwanderungen aus dem Osten

Lange Zeit diente als Ausgangspunkt für die Beurteilung der süditalienischen Malerei des hohen Mittelalters vor allem Émile Bertaux' grundlegende, 1903 erschienene Bestandsaufnahme *L'art dans l'Italie méridionale*[84]. Bertaux überschreibt sein Kapitel zur Malerei mit *L'art monastique*: Mönchskunst, die er in eine *Benediktiner-Schule* und die *Kunst der Basilianermönche* einteilt. So übernehmen die Standardwerke Lazarevs zur byzantinischen und Demus' zur romanischen Malerei die Bezeichnung *Kunst der Basilianermönche*, ohne nach einer Begründung zu fragen[85]. Bertaux hatte vereinfachend auf den Begriff gebracht, was bereits andere Forscher vor ihm beschäftigt hatte - allen voran Charles Diehl, auf dessen Werk *L'art byzantin dans l'Italie méridionale* von 1894 er sich schon im Titel zu beziehen scheint[86]. Diehl hatte wiederum eine größere Zahl von Höhlenkirchen, in denen mittelalterliche Wandmalerei erhalten war, erforscht (und zum Teil erst für die Forschung entdeckt) und in Zusammenhang mit dem östlichen Mönchtum gebracht. In diesem Mönchtum sah er die hohe byzantinische *civilisation* verkörpert, die unter anderem durch die Überlieferung klassischer Texte charakterisiert war. Er griff dabei auch auf das Werk François Lenormants zurück.
Dieser hatte bereits 1881 ein dreibändiges Werk mit dem Titel *La Grande-Grèce. Paysages et histoire* veröffentlicht, eine Mischung aus Reiseberichten und historischen Nachrichten. Für Lenormant ist Süditalien *Magna Graecia*, und zwar nicht nur in antiker, sondern auch in mittelalterlicher Zeit:

> *Le second point, sur l'importance et la nouveauté duquel je veux insister, et que, je crois, mon livre contribuera à mettre en lumière, est la nouvelle hellénisation de l'Italie méridionale sous la domination des empereurs de Constantinople, du VIII^e^ au XI^e^ siècle, après que toute trace de l'ancienne grécité du pays avait disparu et qu'il était devenu pour plusieurs siècles entièrement latin, sous le régime des empereurs romains. De Tarente à Reggio il se reforma alors une nouvelle Grèce italienne, complétement hellénique de langue, de moeurs, de religion et de sentiment national, et elle persista même un certain temps sous les rois normands.*[87]

Diese *neue Hellenisierung* Süditaliens kam zustande, so Lenormant, durch einen Massenexodus von etwa 50.000 Griechen, größtenteils Mönchen, infolge des Bilderstreits[88]. Für Diehl waren nun die Höhlenkirchen, die zum Teil auch in der lokalen Überlieferung als *chiese greche* bezeichnet wurden, Belege für die einstmalige Anwesenheit des griechischen Möchtums in der Region. Gestützt wurde er in seiner Ansicht durch den 1839 von Didron entdeckten und anschließend mit einer Widmung an Victor Hugo publizierten *guide de la peinture*, das *Malerbuch vom Berg Athos*[89]. Wenn die Mönche vom Athos byzantinische Wandbilder malten, so mußten die Maler der süditalienischen Höhlenkirchen ebenfalls Mönche der Ostkirche gewesen sein. Damit glaubte der Byzantinist, die These Salazaros von einer eigenständigen Entwicklung der süditalienischen Malerei widerlegen zu können, dem er einen *élan quelque peu intempérant de patriotisme provincial* bescheinigte[90]. Immerhin gestand Diehl, zumindest für die spätere Zeit, noch die *existence d'une école de peinture italo-latine, indépendante de l'école greque* zu, eine Einschränkung, der Bertaux heftig widerspricht: *on ne peut trouver la moindre trace de l'école latine en qui Salazaro avait foi.*

---

[84] BERTAUX 1903.
[85] LAZAREV 1967; DEMUS 1968.
[86] DIEHL 1894.
[87] LENORMANT I, 1881, Vorwort, S.VII.
[88] LENORMANT II, 1881, S.387.
[89] Vgl. BELTING 1993 , S. 28 f.
[90] SALAZARO 1871-75; zit. nach FONSECA 1980A, S. 37 ff.; die folgenden Zitate ebd.

Allerdings standen ihm wenig Vergleichsmöglichkeiten zur Verfügung: außer in Süditalien waren damals *byzantinische* Wandbilder, die vor dem 14. Jahrhundert entstanden waren, nur aus der Sophienkirche in Kiew bekannt[91].
Die solchermaßen von den maßgeblichen Autoritäten des Faches bekräftigte These der malenden Basilianermönche wurde in der Folgezeit weiter akzentuiert. Aus den Mönchen wurden Einsiedler, die sich in die *Tebaide d'Italia* zurückgezogen hatten, wie einst Antonius und Pachomius in Ägypten[92]. Entsprechend lautet der Titel des Katalogs von Medea *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*[93]. Aufgrund der mit dem Malerbuch vom Berg Athos verbundenen Vorstellungen war die apulische Murgia pauschal zu einer Region der Eremitenhöhlen geworden. Diese Bewertung wurde erst seit den sechziger Jahren wieder in Frage gestellt. Weder waren alle Höhlen Kirchen noch gehörten diese Kirchen grundsätzlich einem Konvent an. Man begann, das Phänomen der Höhlensiedlung als eigenständige, historisch und geographisch bedingte kulturelle Äußerung einer bestimmten Region zu begreifen, die forthin als *civiltà rupestre* bezeichnet wurde - von Eremitenhöhlen ist seither kaum noch die Rede. Dennoch ist auch die Forschung zur *Kultur der Höhlen* nicht gänzlich frei von den von der älteren Forschung ererbten romantischen Vorstellungen und Perspektiven. Sie macht außerdem keine Aussagen zur Herkunft und Einordnung der Malerei. Lenormant hatte die Anwesenheit griechischer Mönche in Süditalien, die seit Diehl für die Maler der Wandbilder in den Felsenkirchen gehalten wurden, mit einer Massenflucht vor dem Ikonoklasmus begründet. Dabei ist völlig unerfindlich, welchen *écrivains byzantins* und *chroniqueurs italiens* er diese Überlieferung entnimmt[94]. Zur Zeit des Bilderstreits war das byzantinische Reich durch innere Konflikte geschwächt; sein italienisches Herrschaftsgebiet beschränkte sich auf die salentinische Halbinsel im Süden Apuliens[95]. Die Fiktion der Mönchswanderung dient in Wirklichkeit nur dazu, Lenormants zentrale These einer zweiten Hellenisation Süditaliens zu stützen. Andere Autoren fanden neue Erklärungen für die Anwesenheit griechischer Mönche in Italien. Laut Battifol waren syrische, palästinensische und ägyptische Mönche im 7. Jahrhundert vor der islamischen Eroberung nach Süditalien geflohen[96]. Auch dieser These fehlen Belege und historische Plausibilität: warum hätten diese Mönche ausgerechnet nach Italien wandern sollen, das bis auf wenige Restgebiete von den Langobarden beherrscht war? Zudem ergeben sich Schwierigkeiten, versucht man eine der beiden Thesen zur Erklärung der Malerei heranzuziehen: zwischen der vermuteten Ursache der Mönchswanderungen und den frühesten erhaltenen Exemplaren der Malerei liegt ein Zeitraum von mehr als dreihundert Jahren.
Eine neue Erklärung fand Xyngopoulos nach Bekanntwerden der Malerei Kappadokiens: er sah wiederum in einer Einwanderung von Mönchen nach der türkischen Eroberung dieser Provinz den Grund für den byzantinischen Charakter der süditalienischen Malerei, während andererseits schon Medea auf die stilistischen Unterschiede der Malerei beider Regionen hinweist[97]. Unwahrscheinlich ist eine solche Wanderung aber vor allem auch aus historischen Gründen: 1071, im selben Jahr, als Kappadokien durch die Schlacht von Mantzikert an die Seldschuken fiel, eroberten die Normannen Bari, Hauptstadt und letzte Bastion der byzantinischen Provinz Italien. Zweifellos hätten die Mönche Kappadokiens im nahegelegenen byzantinischen Herrschaftsgebiet wesentlich einfacher Zuflucht finden können. Auch ohne historische Belege wurde jedoch die These einer Einwanderung ostkirchlicher Mönche nach Süditalien noch lange Zeit akzeptiert. So scheint Lazarev in

[91] S. MANGO 1978.
[92] GALLO 1925.
[93] MEDEA 1939.
[94] LENORMANT II, 1881, a.a.O.
[95] Vgl. CAGIANO DI AZEVEDO 1974.
[96] S. BORSARI 1963, S. 9.
[97] S. dazu MANGO 1978.

seinem Standardwerk zur byzantinischen Malerei aus den Thesen verschiedener Autoren zu kompilieren:

> *Scarso interesse dal punto di vista artistico riveste l'arte dei monaci basiliani. Le grotte e le cappelle da questi dipinti nei dintorni di Otranto, Taranto, Matera, Bari, Brindisi, Lecce, risalgono ai secoli XI-XV. Gli affreschi di rozza lavorazione, eseguiti in stile primitivo, presentano una quantità di arcaismi, che risalgono alle tradizioni siriache, dell'Asia Minore e dell'Egitto. L'esecuzione rivela una serie di punti di contatto con i dipinti cappadoci. [...] Questa debole arte monastica non ebbe avvenire. Sperduta nelle grotte degli anacoreti, si alimentò alle tradizioni profondamente provinciali di quel mondo orientale-cristiano non toccato dagli influssi di Costantinopoli.*[98]

Einer Unterscheidung zwischen einer hohen Kunst der Hauptstadt Konstantinopel und einer ärmlichen Mönchskunst, wie sie Lazarev hier zugrunde legt, hat Mango 1975 mit überzeugenden Argumenten widersprochen: es gibt keinerlei Belege für eine Betätigung von Mönchen als Wandmaler in mittelalterlicher Zeit: durch historische Quellen sind nur berufsmäßige, städtische oder wandernde Maler überliefert. Während vermeintlich von Mönchen ausgeführte Miniaturen in Moskauer Psaltern aus Konstantinopel stammen, befinden sich die bedeutendsten Werke byzantinischer Wandmalerei in Klöstern - andererseits bedingt bedingt ein Auftrag aus der Kaiserfamilie noch keine hohe künstlerische Qualität der Wandmalerei[99]. Im Süden Italiens sind Aufträge aus den höheren Rängen der oströmischen Aristokratie in der Zeit byzantinischer Herrschaft fast überhaupt nicht überliefert, wie Belting 1974 feststellt. Er zitiert eine Begebenheit aus der Vita des Heiligen Nilus von Rossano, der die Stiftung einer Klosterausstattung mit dem Hinweis auf drohende Sarazenenüberfälle abgelehnt haben soll. Das literarische Interesse der italo-griechischen Mönche bedeutete nicht, wie Diehl meinte, ein ebensolches Interesse an der Malerei. Eher das Gegenteil scheint der Fall zu sein: Die mehr als 1500 erhaltenen griechischen Handschriften aus Süditalien sind, wenn überhaupt, nur ornamental illuminiert[100].
Seit etwa 1970 werden die apulischen Felsenkirchen nicht mehr als Eremitenhöhlen angesehen, sondern als Zeugnisse einer *civiltà rupestre*, einer eigenen Kulturform, die über das gesamte Mittelmeergebiet verbreitet ist, und deren verschiedene regionale Ausprägungen in einer Reihe von Kongressen einander gegenübergestellt wurden[101]. Durch diese Untersuchungsperspektive wird wiederum ein Teilgebiet Apuliens mit Regionen im Osten wie Kappadokien oder Serbien in Verbindung gebracht, auch wenn in diesem Fall niemand von einer unmittelbaren historischen Beziehung ausgeht. Es entsteht fast der Eindruck, es handle sich bei der apulischen Murgia um eine unabhängige Region, getrennt von den Städten der apulischen Küste oder der Gebirgsregionen der Basilicata, und jenseits aller historischen Veränderungen, während in Wirklichkeit auch inmitten der Felsenstädte und -dörfer oberirdische Bauwerke entstehen. Eine Folge des fortdauernden Interesses an den Höhlenbauten ist auch, daß die Wandmalerei der Felsenkirchen im allgemeinen eher bekannt ist, als diejenige der romanischen Kirchen, wenn auch die Defizite in diesem Bereich allmählich immer besser aufgearbeitet werden[102]. Die Vorstellung der malenden

---

[98] LAZAREV 1967, S. 231.
[99] MANGO 1978.
[100] BELTING 1974.
[101] S. v. a. AREE OMOGENEE 1979, 1981.
[102] Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts hat sich in zahlreichen bedeutenden Kirchenbauten Apuliens und der Basilicata erhalten; so etwa in S. Nicola und der Kathedrale von Bari (s. ANTONELLI 1954 ; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.255) ; S. Sepolcro, Barletta (PACE 1980, 1986); S. Maria del Casale bei Brindisi (CALÒ MARIANI 1967; der Gesamtbestand der Wandbilder der Kirche ist noch nicht publiziert); fünf weiteren Kirchen im Zentrum von Brindisi (GUGLIELMI 1990, leider nur in kleiner Auflage erschienen); S. Pietro und der Kathedrale von Otranto (SAFRAN 1992; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 134); S. Maria delle Cerrate und weiteren Beispielen der Terra d'Otranto (s.

Basilianermönche kann *ad acta* gelegt werden. Dennoch wird oftmals weiterhin ein Zusammenhang mit der Malerei des Ostens gesucht.
So versucht D'Elia 1970, ausgehend von den Untersuchungen Buchthals und Weitzmanns zu Buchmalerei und Ikonen des Heiligen Landes, die Wandmalerei Apuliens und der Basilicata von der Malerei der Kreuzfahrerstaaten abzuleiten[103]. Die ältesten Ikonen Apuliens, die dann für weitere Wand- und Tafelbilder vorbildlich wurden, seien von Pilgern aus dem Heiligen Land importiert worden. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bemerkt D'Elia aber eine *plötzliche Blüte* der Malerei, bedingt durch eine Zuwanderung von Malern aus dem Heiligen Land nach dem Fall von Jerusalem 1241 und Akkon 1291. Nun ist sein Hauptanliegen, die süditalienische Malerei gegen eine negative Bewertung als *pittura di sottosviluppati per sottosviluppati* in Schutz zu nehmen, indem er sie in einen größeren, internationalen Zusammenhang stellt. Wenn seine These auch eher dazu gedacht ist, die Diskussion anzuregen und neue Forschungen in Gang zu bringen, so ähnelt sie in ihrer Grundstruktur doch auffällig den älteren Thesen Lenormants, Battifols und Xyngopoulos': wieder soll eine Einwanderung von Malern aufgrund einer gefahrvollen Situation im Osten in die ruhigeren Gebiete Italiens die Entwicklung der apulischen Malerei erklären helfen.
Trotz intensiver Forschungen hat sich jedoch bis heute nur ein einziges Dokument auffinden lassen, das die Anwesenheit eines Malers aus dem Osten in Apulien belegt: es handelt sich um ein Empfehlungsschreiben des Metropoliten von Korfu an den Abt von S. Nicola di Casole, des bedeutendsten griechischen Konvents von Apulien, mithin um eine Beziehung zwischen zwei nicht weit voneinander entfernten Institutionen der Ostkirche[104]. Auch die Herkunft apulischer Ikonen aus dem Osten läßt sich in keinem Fall durch Inschriften oder historische Dokumente belegen. Dennoch vermutet Falla Castelfranchi nach wie vor eine Herkunft der meisten apulischen Ikonen aus dem Osten, und auch Pace nimmt an, daß vor allem die Marientafel von Andria auf Zypern entstanden, und von dieser dann ein wichtiger Impuls auf die Entwicklung der Malerei Apuliens und der Basilicata ausgegangen sei[105].
Eine solche Ableitung beruht allein auf stilkritischem Vergleich. Nun zeigt aber auch ein Tafelkreuz des Giunta eine überraschende Ähnlichkeit zu einer entsprechenden Sinai-Ikone, obwohl es sich zweifelsfrei um das Werk eines Malers aus Pisa handelt und sich dort kein unmittelbares Vorbild aus dem Osten nachweisen läßt[106]. Es handelt sich mit anderen Worten in Apulien ebenso wie in der Toskana um die Frage der *maniera greca*: seit Vasari wird die Anwesenheit griechischer Maler in Italien vorausgesetzt, um die *byzantinische* Malerei des 13. Jahrhunderts zu erklären, oder aber man geht wie Belting von einem Ikonenimport aus[107]. Dabei hat gerade Belting an anderer Stelle angeregt, den Begriff der *maniera greca* gänzlich fallen zu lassen und stattdessen von einer *lingua franca* zu sprechen - einer internationalen Bildsprache in Analogie zur Sprache der Seeleute des Mittelmeerraumes[108]. Die Frage ist also, warum stets von neuem versucht wird, die *byzantinische* Malerei Italiens aus dem Osten abzuleiten, auch wenn historische Belege für eine solche Beziehung ausbleiben. Dies hat offenbar mit dem fremdartigen Charakter der Malerei zu tun.

FALLA CASTELFRANCHI 1991A; BERGER 1980, 1982; BERGER/JACOB 1990); den Kathedralen von Tarent und Anglona (PASCULLI 1986; S. MARIA DI ANGLONA 1996); S. Francesco, Tricarico (INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988); SS. Trinità, Venosa, Burgkapelle Lagopesole (unveröffentlicht); S. Donato, Pignola (bei Potenza, heute im Depot der Sopraintendenza per i beni artistici e storici (BB.SS.AA.) der Basilicata, Matera, unveröffentlicht); viele dieser Beispiele wurden der Forschung erst durch neuere Restaurierungen bekannt.

[103] D'ELIA 1975; vgl. BUCHTHAL 1957; WEITZMANN 1963B, 1966B..

[104] LASCARIS 1951.

[105] FALLA CASTELFRANCHI 1991B; PACE 1983, 1985B, 1996.

[106] Vgl. STUBBLEBINE 1966.

[107] BELTING 1982B; vgl. oben, S.7, Fußnote 15.

[108] BELTING 1978.

Das Eigene und das Andere

Seit sich die Kunstgeschichte mit Malerei beschäftigt, definiert sie ihren Bereich in Abgrenzung zu einem anderen. Das *Eigene* - das ist die westliche Malerei seit Giotto, die körperhafte Darstellung von Figuren im Raum, das Künstler-Individuum, das mit zunehmender Befreiung aus den Schranken der Theologie die Malerei ständig weiterentwickelt. Das *Andere* - das ist das konservative Verharren der handwerklich gebliebenen *byzantinischen* Kunst der Ostkirche[109].
Ganz allgemein beschränkt die Kunstgeschichte traditionell ihre Betrachtung - wie ein Blick in Einführungswerke oder Studienpläne zeigt - auf den *eigenen* Bereich der *europäischen* Kunst des Mittelalters und der Neuzeit[110]. Eine aktuelle Frage (nicht nur der Kunstgeschichte) ist, wie das Verhältnis der europäischen zu anderen Kulturen gedacht werden kann[111]. Meist wird dieses Verhältnis als *Begegnung* oder als *Einfluß* beschrieben[112]. Wenn der *Einfluß* einer *anderen* Kultur auf die europäische untersucht wird, besteht die Gefahr, daß man diesen nur in der direkten Übernahme eindeutig dem *Anderen* zugeordneter Elemente erkennt. Ein solcher *Einfluß* kann aber nur marginal sein, da schon von einer grundsätzlichen Trennung, von der *Anders*artigkeit des *Anderen* ausgegangen wird, das somit nicht zugleich das *Eigene* sein kann. Es kann daher nicht verwundern, wenn sich die Unabhängigkeit der europäischen Tradition weitgehend bestätigt, was doch umgekehrt von einer Untersuchung über den *Einfluß* des *Anderen* gerade in Frage gestellt wird. Dies gilt vor allem im Bereich der Kunstgeschichte: während verschiedene wissenschaftliche und technische Errungenschaften der mittelalterlichen islamischen Welt Voraussetzung für die weitere europäische Entwicklung sind, werden die sichtbaren Erscheinungsformen einer *anderen* Kunst, sobald sie einmal in die europäische Kunst integriert sind, nicht mehr als unterscheidende Merkmale wahrgenommen[113].
Kunsthistorische Untersuchungen über das Verhältnis zwischen arabischer und europäischer Kunst betreffen, da figürliche Darstellungen aufgrund der bilderfeindlichen Haltung des Islam selten sind, vor allem Architektur, Ornamentik und verschiedene Gebiete angewandter Kunst. So werden verschiedentlich Gerätetypen wie Aquamanilen oder Bauformen, wie Hufeisen- und Spitzbogen, gestelzter Rundbogen, Drei- oder Vielpaßbogen und sich überschneidende Bögen - aus dem arabischen Bereich abgeleitet[114]. Da solche Formen in Europa vorwiegend in Gebieten wie Sizilien und Spanien anzutreffen sind, die zeitweise unter islamischer Herrschaft standen, läßt sich die vermeintlich arabische Form oft schwer von einer regionalen

---

[109] Zum Problem der Alterität s.: Victor Segalen: Die Ästhetik des Diversen, Frankfurt a.M. 1983; Munasu Duala-M'bedy: Xenologie. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie, Freiburg, München 1977; Edward W. Said: Orientalism. Western Concepts of the Orient, London 1991 (1.Aufl. 1978, deutsch Orientalismus, Frankfurt a. M. 1994); Kunstforum 111, Januar/ Februar 1991: Dialog mit dem Anderen; Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen-Traditionen-Vergleiche, (Akten des VIII. internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990), Hrsg. Yoshinori Shichiji, 2 Bde., München 1991; Jean Baudrillard, Marc Guillaume: Figures de l'altérité, Paris 1994; Homi K. Bhabha: The location of Culture, London, New York 1994; Edouard Glissant: Introduction à une poétique du divers, Paris 1996; Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Hrsg. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen, Tübingen 1997.
[110] Vgl. DILLY 1985, S. 9-10.
[111] S. etwa die Auseinandersetzung um die populistischen Thesen von Samuel P. Huntington: Der Kampf der Kulturen, München 1996; dazu William Pfaff: „Huntingtons Irrtum. Zivilisationen handeln nicht und führen keine Kriege", Lettre International 37, II.Vj., 1997, S.12-14.
[112] Vgl. etwa EBERSOLT 1954; TERASSE 1958; VOLBACH 1966; KITZINGER 1966B; STUBBLEBINE 1966; WEITZMANN 1966A, 1982A; RICE 1973; LORANDI 1973; GRAPE 1973; WATT 1988; FONTANA, M. 1993; s. auch: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, Ausst.-Kat., München 1972; Urs Bitterli: Alte Welt - neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontaktes vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, München 1986.
[113] WATT 1988; CRESPI 1983; GABRIELI/SCERRATO 1985; EREDITÀ DELL'ISLAM 1993.
[114] Sich überschneidende Blendbögen, wie sie an der Chorfassade von Monreale anzutreffen sind, finden sich ebenso in Amalfi, an spanisch-arabischen wie an englisch-romanischen Bauwerken - entsprechend kontrovers wird die Ableitung diskutiert; zu Monreale s. KRÖNIG 1965B; zu Bronzegeräten wie Aquamanilen s. MEYER 1959.

Besonderheit unterscheiden[115]. Generell erscheint fraglich, ob Formen, die wir heute als arabisch-islamisch einordnen würden, im romanischen Kirchenbau Verwendung gefunden hätten, wenn sie auch schon zur damaligen Zeit als Elemente der *anderen*, mohammedanischen Welt gesehen worden wären. Doch auch die Frage einer orientalischen Ableitung der Kastelle Friedrichs II. läßt sich bezeichnenderweise einfacher an technischen, als an formalen Details entscheiden[116].
Andererseits kann es nur ein *Abendland* geben, wenn es auch ein *Morgenland* gibt, läßt sich in der Entstehung eines eigenständigen abendländischen Bereichs durch die Kaiserkrönung Karls des Großen eine Gegenbewegung gegen die Herausforderung des Islam sehen[117], hört das Abendland zwischen der Schlacht von Tours und Poitiers 732 und der Belagerung Wiens 1683 nicht auf, seine Identität durch den Gegensatz zu seinem wichtigsten und gefährlichsten Gegner, der islamischen Welt, zu definieren[118]. Die *Identität* des Abendlandes entsteht erst durch Abgrenzung zu dem ihm *Anderen* - seien es das Heidentum der Antike oder der Slawen, Häresien, das Judentum oder eben der Islam. Erst aufgrund einer etwa ein Jahrtausend andauernden heftigen Abgrenzungsbewegung des Abendlandes wird die islamische Tradition (die sich selbst nicht als unabhängig, sondern auf der christlichen Tradition aufbauend versteht) als etwas Grundverschiedenes angesehen. Erst als die Bedrohlichkeit dieses *Anderen* nachläßt, richtet sich das exotische Interesse auf die pittoresken Details seiner Erscheinungen[119]. Die Suche nach dem Einfluß des *Anderen* auf das *Eigene* entpuppt sich - wenn sie ernst genommen wird - als Suche nach dem Verdrängten an den Fundamenten des *Eigenen*.
Definiert man das *Eigene* als *Europa* (wie dies die Kunstgeschichte tut), so scheint die Zusammengehörigkeit des Kontinents zunächst evident, nicht nur wegen seiner gewissermaßen willkürlichen geographischen Grenzen, sondern vor allem aufgrund der gemeinsamen, aus der Spätantike hervorgegangenen christlichen Tradition. Allerdings wird nicht nur die islamische Welt, sondern auch das Oströmische Reich und die aus ihm hervorgegangenen Institutionen - Zarenreich und Ostkirche - manchmal als *orientalisch* gekennzeichnet[120]. Auch innerhalb der europäischen, christlichen Tradition wird also zwischen *Orient* und *Okzident*, zwischen dem *Eigenen* und einem *Anderen* unterschieden. In diesem Sinne bezeichnete Maximilian Harden das servile Verhalten der Presse im wilhelminischen Deutschland als *Byzantinismus*: er sah im byzantinischen Hof das despotische, zentralistische *Andere* einer demokratischen Entwicklung[121].
Die Unterteilung der Welt in einen *eigenen* und einen *anderen* Bereich gehört zu den Grundkategorien jeder menschlichen Gemeinschaft - es gibt wohl keine Ethnie und kein Dorf, die nicht mit einem gewissen Stolz auf ihre *Eigenheit* und mit einer gewissen Herablassung auf *Andere* blicken. Die Grundlage dieser Unterscheidung ist primär emotional, sie beruht auf dem Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die in Konkurrenz zu *anderen* steht. Was sich dabei als unabänderliche ethnische Differenz ausgeben mag, ist meist weniger hermetisch nach außen geschlossen, als es scheint. Wohl überall gibt es Zu- und

---

[115] So weist TERASSE 1958 den vermeintlich arabischen Hufeisenbogen schon an älteren, westgotischen Kirchen nach.
[116] SACK 1995, 1996.
[117] PIRENNE 1987.
[118] Vgl. Edward W. Said: Orientalism, a.a.O:, S.1 f.: [...] *the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience*; ders.: „Die Politik der Erkenntnis", in: Hybride Kulturen, a.a.O., S.85: *Im Zentrum des imperialen Kulturentwurfs, den ich in* Orientalismus *und auch in meinem neuen Buch analysierte, stand die Politik der Identität. Diese Politik mußte davon ausgehen, ja fest daran glauben, daß alles, was für Orientalen oder Afrikaner zutrifft, ganz sicher* nicht *für Europäer zutreffen kann. [...] Konstruktionen wie 'das chinesische Denken' oder 'der griechische Geist', die nur schwer faßbar sind, haben uns stets begleitet; sie befinden sich meist direkt am Ursprung individueller Kulturen, Nationen, Traditionen und Völker;* s. auch WATT 1988, S.73 ff.
[119] S. Exotische Welten - europäische Phantasien, Ausst.-Kat., Hrsg. Hermann Pollig, Tilman Osterwold, Stuttgart 1987.
[120] S. BAYNES/ MOSS 1964, S.12.
[121] [...] *denn der ekelhafte Byzantinismus sogenannter Freiheitsblätter übertönt doch die Thatsache nicht, daß der Mehrheit aller Liberalen die Frage: 'monarchisch oder republikanisch' höchstens eine Zweckmäßigkeitsfrage ist*. Maximilian Harden: Apostata, Berlin 1892, S.64 f.

Abwanderungen in einem Maß, das auf lange Sicht eine *rassische Reinheit* vollkommen ausschließt. Was die lokale, regionale, nationale oder kontinentale Identität dennoch bewahrt, ist weniger die biologische Herkunft der Bevölkerung, als die jeweilige Tradition. Dabei ist unübersehbar, daß jede Einheit, die ihre Identität gegen *andere* behaupten will, spezifische, *eigene* Traditionen braucht. Was dagegen erst von einem dritten, unabhängigen Standpunkt aus auffällt ist, daß gerade benachbarte, konkurrierende Bereiche ebenso viele Gemeinsamkeiten wie Unterschiede aufweisen: Florenz und Siena sind, solange sie als unabhängige Städte miteinander konkurrieren, bestrebt, ihre jeweilige Identität gegeneinander zu behaupten - von außen gesehen befinden sie sich in ein und demselben Stadium einer Entwicklung[122]. Dasselbe ließe sich, um ein anderes Beispiel zu nennen, von England und Frankreich im Zeitalter des Nationalismus sagen.
Zur Trennung des *Eigenen* vom *Anderen* bedarf es klarer, leicht erkennbarer Zeichen. Ist anhand solcher Zeichen das *Andere* vom *Eigenen* geschieden, so ordnet sich die ansonsten schwer überschaubare Vielfalt der Erscheinungen leicht in zwei klar getrennte Bereiche: alles im Bereich des *Eigenen* ist eigen, alles im Bereich des *Anderen* anders, wieviele Gemeinsamkeiten es auch geben mag. Als solche Zeichen eignen sich Werke der Kunst (neben sprachlichen, physiognomischen und anderen Kennzeichen) in besonderem Maße, da sie die sichtbare Wirklichkeit auf immer wieder andere Weise gestalten. Ihre unterschiedlichen Formen werden daher gern als *Ausdruck* einer an sich ungreifbaren, regionalen oder nationalen Identität angesehen.
Zeichen des *Byzantinischen* ist wohl mehr als alles andere die Malerei[123]. Schon für Cennini, Ghiberti und Vasari stand fest, daß die italienische Malerei vor Giotto *griechisch* war - die *eigene* Malerei, auf die man stolz war, hatte sich von dieser früheren bereits so weit entfremdet, daß man einen Zusammenhang nur noch mit der *anderen* Malerei der griechisch-orthodoxen Kirche sehen konnte. Dem kunsthistorischen Ansatz gemäß, der die Kunst aus der Schöpferkraft des Künstlers erklärt, mußte das *Andere* dieser Malerei in der Person des Malers begründet sein, während das Kriterium des *Anderen* ein nationaler Gegensatz war. So kommt es, daß Vasari von der Anwesenheit griechischer Künstler in Florenz berichtet, während uns doch nur italienische Namen überliefert sind. Wie generell, wenn zwischen dem *Eigenen* und einem *Anderen* unterschieden wird, enthält diese Trennung (aufgrund der emotionalen Basis des Zughörigkeitsgefühls zum *Eigenen* und der Fremdheit des *Anderen*) auch eine Wertung: ist es Vasaris Anliegen, die *eigene*, florentiner oder italienische Kunst als glorreiche, ständig fortschreitende Entwicklung zu preisen, so qualifiziert er die *maniera greca* als *maniera loro goffa - ihre* (also der *Anderen*) plumpe, unbeholfene Art[124].
Der große Ursprungsmythos der abendländischen Malerei, der uns in seiner ausführlichsten Ausarbeitung in den *Viten* Vasaris vorliegt, bedarf zur Stiftung seiner *Identität*, der unverwechselbaren *Eigen*art der toskanischen, italienischen und schließlich europäischen Malerei, eines *Anderen*. Dieses *Andere* ist bei Vasari die *maniera greca*, heute die *byzantinische Malerei*, die auch als *Ausdruck byzantinischer Kultur* angesehen wird. *Ausdruck* eines *Anderen* kann die Malerei aber nur sein, weil sie zuvor als *Zeichen* (Kennzeichen) desselben erkannt wurde. Damit wurde die gesamte Lebenswelt, in der die Malerei entstand, als der *andere* Bereich des *Byzantinischen* identifiziert. Ebensowenig, wie das *Eigene* ohne den Gegensatz des *Anderen* ist aber das *Andere* ohne ein *Eigenes* denkbar. Die anhaltende Schwierigkeit der Kunstgeschichte, die *Eigenheit* der italienischen Malerei

---

[122] Vgl. Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400, 2 Bde., Hrsg. Diana Norman, New Haven, London 1995.
[123] Die meisten Untersuchungen über die Beziehungen zwischen byzantinischer und westlicher Kunst beschäftigen sich in erster Linie mit Malerei, s. GRABAR 1984; der Katalog der Weltausstellung Kunst und Kultur um 1492, Sevilla 1992, der die Welt in sechs Kulturkreise einteilt, kennt als Beispiele des byzantinischen Kulturkreises ausschließlich Wand- und Tafelbilder.
[124] VASARI, S.37.

vor Giotto zu definieren, zeigt, daß sich diese noch gar nicht weit genug entwickelt hat, um sich in einen klaren Gegensatz zur derjenigen des Ostens bringen zu lassen.
In Wirklichkeit ist der Begriff einer *byzantinischen Malerei* ein Konstrukt, notwendig als Gegenüber zur Definition einer *eigenen*, abendländischen Malerei. In der historischen Realität des 10. bis 13. Jahrhunderts gibt es keine Begriffe zur Unterscheidung *byzantinischer* und *romanischer* Malerei. Der Begriff der *Romanik* ist von *Rom* abgeleitet, Konstantinopel betrachtete sich als neues Rom[125]. Monumentale Malerei dieser Zeit ist religiöse Malerei des christlichen *Imperium Romanum*. Es gab in der Theorie nur ein *Römisches Reich*, in dem es erst aufgrund einer Rangstreitigkeit zwischen Kaisern im neuen und Päpsten im alten Rom zur Krönung eines zweiten, westlichen Kaisers kam. Diese Spaltung in ein Ost- und ein Westreich bewirkt auch eine Entzweiung der Kirche, die schon in der Zeit des Bilderstreits beginnt, 1054 endgültig wird, und schließlich zu einer unterschiedlichen Entwicklung der Malerei führt. Die Zeitgenossen nahmen allerdings das Schisma längere Zeit kaum zur Kenntnis: ebenso wie in der Frage des Reiches ging man von der Theorie aus, derzufolge es nur eine Kirche geben konnte - alles andere war Häresie oder allenfalls Zwist aus menschlicher Unzulänglichkeit[126]. Als dritter Konflikt entwickelte sich der Gegensatz zwischen weltlicher und geistlicher Hegemonie des Westens, dessen Höhepunkte durch den Investiturstreit um 1080 und die Epoche Friedrichs II. im 13. Jahrhundert markiert sind.
All diese Konflikte wurden mehr als irgendwo sonst im Süden Italiens ausgetragen. Das liegt daran, daß hier bis ins hohe Mittelalter die wichtigste Grenze zwischen dem östlichen und dem westlichen Bereich verlief.

Der Verlauf einer Grenze

> *Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas* sein Wesen beginnt.[127]

Zwischen der appeninischen Bergregion der heutigen Provinzen Basilicata und Kampanien und dem Küstenbereich im Süden Apuliens und am Golf von Tarent verläuft lange Zeit eine Grenze. Bereits in antiker Zeit waren hier die Interessenbereiche Roms und der *Magna Graecia* aufeinandergestoßen. Pyrrhus, König von Epirus, erlitt 275 v. Chr. als Verbündeter Tarents seine endgültige Niederlage gegen die Römer bei *Maleventum*, das diese daraufhin in *Beneventum* umbenannten. Die Stadt wurde noch öfter zum Wendepunkt der Geschichte: Kaiser Ludwig II. mußte seine Süditalien-Pläne aufgeben, als er 875 in der Hauptstadt des langobardischen Fürstentums gefangengesetzt wurde. 891-94 bewirkte die byzantinische Eroberung Benevents die westlichste Verschiebung der Grenze zu den Langobarden. Das Ende der Langobardenherrschaft war gekommen, als sich die Stadt 1051 dem Papst übergab[128]. 1266 bedeutete die Schlacht bei Benevent mit dem Tod König Manfreds das Ende der staufischen Herrschaft. Vor der genannten Eroberung Benevents hatten die Byzantiner längere Zeit, etwa vom 7. bis ins 9. Jahrhundert, nur den südlichsten Teil Apuliens mit Hilfe eines *Limes* gegen die Langobarden verteidigen können[129]. Das Interesse des oströmischen Reiches an Süditalien bestand vor allem darin, seine Westgrenze zu schützen und die Adria zu kontrollieren, während die westlichen Mächte mit unterschiedlichem Erfolg versuchten, ihren

---

[125] Wenn die Bezeichnung *Nea Rome* auch nicht von Anfang verwendet wurde, so ist die Selbstbezeichnung der *Byzantiner* als *Rhomaioi* umso mehr Anzeichen des Anspruchs auf die Weltherrschaft: *So verkörpert der Romgedanke in Byzanz einen weltumspannenden Anspruch, er ist Programm und Losung, er bedeutet den Wesenskern ihrer politischen Sendung*, DÖLGER 1953, S.81.
[126] BRÉHIER 1899.
[127] Martin Heidegger, zit. nach: Homi K. Bhabha: „ Verortungen der Kultur“, in: Hybride Kulturen, a.a.O., S.123.
[128] DINA 1899.
[129] CAGIANO DI AZEVEDO 1974; UGGIERI 1990.

Machtbereich vom Appenin aus bis in die apulischen Küstenebenen auszudehnen - wie wichtig diese Küste ist, zeigt die Geschichte der Kreuzzüge, die 1204 der europäischen Vorrangstellung des oströmischen Reiches ein Ende setzten[130].
Die asymmetrische Grenze zwischen West und Ost ist aber nicht nur eine politische Grenze[131]. Es gab eine Sprachgrenze - im Salento und im Osten Kalabriens wurde vorwiegend griechisch gesprochen[132]. Diese Sprachgrenze bestimmte auch die Grenze zwischen den Gebieten des lateinischen und griechischen Ritus - wenn auch, bedingt durch die unterschiedliche Ausdehnung der Machtbereiche, in vielen Orten griechische und lateinische Gemeinden nebeneinander existierten. So gab es in der vorwiegend lateinischen Hauptstadt des byzantinischen Katepanats Bari selbstverständlich auch griechische Kirchen. Die Zugehörigkeit einer Kirche zum lateinischen oder griechischen Ritus kann durch die Person eines Stifters, die Anwesenheit eines entsprechenden Klerus oder einer entsprechenden Gemeinde bedingt sein, bedeutet aber nicht unbedingt die Einordnung in die Hierarchie der jeweiligen Kirche - eine griechische Kirche kann durchaus einem lateinischen Bischof unterstellt sein. Bistümer wurden vom Patriarchen von Konstantinopel oder vom Papst eingerichtet und je nach politischer Dominanz dem alten oder neuen Rom unterstellt. Dagegen finden sich Konvente teilweise weit im Gebiet des jeweils anderen Ritus[133].
Die Komplexität der Verhältnisse läßt sich am Beispiel der Stadt Tarent veranschaulichen: römisch-katholisch schon vor und während der Herrschaft der anfangs arianischen Langobarden fiel die Stadt 840-880 an die Sarazenen. Nach der byzantinischen Rückeroberung scheiterte 886 der Versuch, einen griechischen Bischof einzusetzen. Dennoch wurde die Stadt ungefähr 978 vom Patriarchen von Konstantinopel zum Erzbistum erhoben, und *S. Pietro Imperiale* war die einzige kaiserliche Klostergründung im byzantinischen Süditalien. S. Pietro wurde nach der normannischen Eroberung wie viele andere Konvente Montecassino unterstellt, ohne allerdings zunächst den griechischen Ritus aufzugeben. Später, um 1300, entstand an der Stelle des Klosters der Dominikanerkonvent der Stadt[134]. Matera, etwa 60 km von Tarent entfernt, hat eine ähnlich komplexe Geschichte, die allerdings, nach Lage der Quellen und dem momentanen Stand der Forschung, nicht vollständig rekonstruiert werden kann.
Die Grenze zwischen östlichem und westlichem Bereich ist, jedenfalls von dem Moment an, als die oströmischen Truppen ihren Grenzwall im Süden Apuliens überschreiten, keine Demarkationslinie zwischen den Territorien zweier Nationalstaaten, die sich auf einer Karte einzeichnen ließe. Überhaupt ist nationale Differenz - Ausgangspunkt der kontroversen Diskussion zwischen Salazaro, Diehl und Bertaux - als Kriterium der Unterscheidung zwischen einem östlichen und einem westlichen Bereich kaum anwendbar, wie sich an der Figur des Ismael von Bari belegen läßt[135]. Der Name *Melus*, mit dem der Bareser Kaufmann, der 1009 eine Revolte gegen die byzantinische Herrschaft anführt, in italienischen Quellen genannt wird, kann nur als Abkürzung verstanden werden, da die Identifikation der

---

[130] Zur Interpretation des byzantinischen Süditalien als „Pufferstaat“ gegen die Sarazenen Siziliens und Angriffe auf die Adriaküste s. FALKENHAUSEN 1975; Boemunds Eroberung Antiochias zeigt die Bedeutung Apuliens als Ausgangspunkt des 1. Kreuzzugs; Macht und Reichtum Venedigs gründen nicht nur auf der Plünderung Konstantinopels 1204, Voraussetzung für den Levantehandel war zunächst die Freiheit des Schiffahrtswegs durch die Adria; vgl. LUPUS, a.1081: *apertumque est mare Durachii*.
[131] Vgl. GRABAR 1984.
[132] Allerdings stammt zumindest die griechischsprachige Bevölkerung Kalabriens eher nicht aus dem byzantinischen Reich, sondern von Sizilien; vgl. BORSARI 1963; FALKENHAUSEN 1967; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S. 17.
[133] So war schon in der byzantinischen Zeit S. Benedetto in Conversano einer der bedeutendsten Benediktinerkonvente Apuliens, während griechische Konvente auch noch in Venosa, in Kampanien oder Grottaferrata bei Rom zu finden sind, s. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980; BORSARI 1963; MONASTICON III 1986.
[134] Fonseca, Cosimo Damiano: „La Chiesa di Taranto tra il primo e il secondo millennio“, in: FONSECA 1987, S. 51-76; zu S. Domenico s. TOCCI 1975; allerdings ist noch in der Zehntliste von 1324 eine *Ecclesia S. Petri Imperialis* genannt, VENDOLA 1939, Nr. 1709, S. 132.
[135] Bekanntlich entsteht der Nationalismus erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, vgl. Benedict Anderson: „Kulturelle Wurzeln“, in: Hybride Kulturen, a.a.O:, S.31-58; für eine neuere, umfassende Diskussion s. Nation and Narration, Hrsg. Homi K. Bhabha, London, New York 1993.

historischen Persönlichkeit mit dem Stifter des Seidenmantels Heinrichs II. im Diözesanmuseum von Bamberg, der sich inschriftlich *Ismahel* nennt, unbestritten ist[136]. Nun liegt eine arabische Abstammung Ismaels zwar durchaus im Bereich des Möglichen, da Bari um die Mitte des 9. Jahrhunderts Zentrum eines kleinen Emirats war und sich seit dieser Zeit zu einer bedeutenden Handelsstadt entwickelte[137]. Die Gemahlin Ismaels trägt allerdings einen langobardischen, sein Sohn Argyros einen griechischen Namen. Bei den Aufständen gegen die jeweilige Herrschaft, die sich bis weit in die normannische und staufische Zeit hinein fortsetzten, wechselten Machthaber wie Argyros oder die normannischen Grafen von Conversano, und Städte wie Matera oder Bari oft mehrfach innerhalb kurzer Zeit die Fronten, ohne sich um ihre nationale Identität zu sorgen[138].
Ebenso problematisch bleibt bei näherer Betrachtung das Kriterium der Konfession, der Zugehörigkeit zum griechisch-orthodoxen oder römisch-katholischen Ritus. Wenn einzelne Konvente sich weit im Gebiet des jeweils anderen Ritus befinden, andere mehr aus Opportunität als aus Überzeugung die Konfession wechseln, oder eher aus kirchenpolitischen als aus dogmatischen Gründen der Gewalt eines Bischofs der jeweils anderen Kirche unterstellt werden, so läßt sich daraus kaum ein scharfer Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Kulturen ableiten. Ohnehin beginnt die Geschichte der Trennung der beiden Kirchen erst mit dem Schisma von 1054, das noch lange Zeit danach von beiden Seiten als eine vorübergehende Spaltung aufgefaßt wurde[139]. Gerade in Apulien, Kalabrien und der Basilicata, wo eine griechische und eine lateinische Bevölkerung, griechische und lateinische Mönche in enger Nachbarschaft lebten, kam es im Gegenteil zu einem regen Austausch zwischen diesen beiden Gruppen, so daß auch in der Frage der Konfession Elemente des Ausgleichs einer Diversität der Kulturen entgegenstehen[140]. So scheint die Zugehörigkeit zur griechischen oder lateinischen Kirche eher eine Folge der politischen Dominanz oder der Bevölkerungszusammensetzung zu sein als ein Faktor, der selbst eine unterschiedliche kulturelle Orientierung determiniert.
Noch weniger eignet sich eine formal-stilistische Qualität der Malerei, um den Verlauf einer Grenze zwischen einem Gebiet, das sich eher nach Osten, zum byzantinischen Reich hin orientiert, und einem anderen, das eher nach Rom und der lateinischen Christenheit ausgerichtet ist, festzustellen. Wie die Diskussion um die *maniera greca* zeigt, gibt es die vermeintlich griechische Malerei auch in den eindeutig lateinischen Gebieten des nördlichen Italiens, und in den südlichen Regionen fällt es oftmals schwer, zwischen einer lateinischen und einer griechischen Malerei zu unterscheiden: soweit zur Geschichte einer Kirche nichts bekannt ist, kann nur im Bauwerk selbst oder in der Malerei nach Merkmalen der Zugehörigkeit zur Ost- oder Westkirche gesucht werden. Inwiefern unterscheidet sich aber ein dreischiffiger, dreijochiger, längsgerichteter Bau westlicher Provenienz von einem ostkirchlichen Zentralbau?[141] Läßt sich eine Kirche aufgrund lateinischer oder griechischer Inschriften, der Form des Segensgestus oder der Darstellung bestimmter, vorwiegend im Osten oder Westen verehrter Heiliger der Ost- oder der Westkirche zuordnen?[142]

---

[136] G. Musca in: PUGLIA XI SECOLO 1975, S.303 f., hält den Namen für griechisch; zum Seidenmantel Heinrichs II. und der Identifikation des Stifters s. zuletzt O'CONNOR 1980; PAUL 1983; BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN 1990.
[137] MUSCA 1967.
[138] Vgl. weiter unten, historischer Abschnitt.
[139] BRÉHIER 1899.
[140] Vgl. BORSARI 1963; PERTUSI 1973; BELTING 1974; FALKENHAUSEN 1983.
[141] Vgl. FONSECA 1980A.
[142] So findet sich in der Kirche S. Maria di Devia in Monte D'Elio am Gargano eine Darstellung von vier mitrierten Bischöfen, von denen einer im sogenannten griechischen Gestus mit abgespreiztem kleinem Finger segnet, die anderen im üblichen lateinischen Gestus, Abb. s. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, 2, 1, S.20 - ohnehin wird in der Literatur oft der eine wie der andere Gestus als griechisch bezeichnet; offen bleibt auch, ob die griechische Schrift mit der Person des Malers oder der griechischen Gemeinde einer Kirche erklärt werden kann; der Heilige Benedikt ist auch in der griechischen Abteikirche S. Maria a Cerrate dargestellt, s. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 116; die Suche nach Bildthemen, die in besonderer Weise der Theologie der Ostkirche entsprechen, führt nicht immer zu eindeutigen Ergebnissen, s. KALOKYRIS 1973; PRANDI 1973.

Die *maniera greca* entsteht im 14. oder 15. Jahrhundert als Gegenbegriff zur Hervorhebung der Qualitäten der italienischen Malerei seit Giotto. Insofern kommt auch die Unterscheidung zwischen einer westlichen und einer östlichen Malerei erst aus einer nachträglichen Perspektive zustande. Die Grenze verläuft dabei nicht zwischen zwei gleichwertigen Bereichen, sondern zwischen einem eigenen, der ein- und einem anderen, der ausgegrenzt wird: auf diese Weise wird die Malerei Apuliens und der Basilicata zu einem Grenzgebiet der Kunstgeschichte. Es handelt sich aber nicht nur um eine räumliche, sondern auch um eine zeitliche Grenze, da erst die spätere Entwicklung der Malerei seit Giotto diese Unterscheidung ermöglicht. Weil sich die Malerei im nördlichen Italien weiterentwickelt, erscheint die apulische Malerei konservativ. Die herkömmliche Malweise wird auf eine alte Tradition zurückgeführt: wenn man nicht mehr von einer Wanderung der Mönchs-Maler ausgeht, leitet man die Malerei, die einem griechisch oder byzantinisch zu sein scheint, aus der Zeit der byzantinischen Herrschaft her[143]. Diese langlebige Tradition habe die enormen historischen Veränderungen von der byzantinischen zur normannischen, staufischen und schließlich noch bis in die angevinische Epoche überdauert. Nur so läßt sich jedenfalls die These einer Grenze zwischen einer romanischen Malerei in Kampanien und einer byzantinischen in Apulien und der Basilicata aufrechterhalten. In allgemeiner Form stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Geschichte.

Tradition und Geschichte

Wie weit muß man zurückgreifen, um eine Tradition zu erklären? Noch immer scheint Lenormants These einer zweiten Hellenisation Süditaliens eine Rolle zu spielen, wenn etwa Guillou schreibt, Byzanz habe Süditalien zum Leben erweckt[144], oder wenn man die Malerei des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts mit einer Tradition zu erklären versucht, die bereits zur Zeit der byzantinischen Herrschaft voll ausgebildet war, und sich dann ungeachtet aller historischen Veränderungen ohne neue Einflüsse am Leben hielt. Denn tatsächlich beschränkt sich die Dauer der oströmischen Herrschaft in der hier untersuchten Region auf die rund 150 Jahre zwischen der byzantinischen Rückeroberung um 890 und dem Beginn der Normannenherrschaft um 1040. Vor dieser Zeit liegen drei Jahrhunderte, in denen im Anschluß an die justinianische Eroberung Italiens nur noch der äußerste Süden Apuliens zum byzantinischen Herrschaftsgebiet zählt, während der überwiegende Teil Apuliens und der heutigen Basilicata dem langobardischen Herzog- und später Fürstentum Benevent angehört. Man könnte also mit Recht fragen, warum die byzantinische Tradition so viel stärker in der Region verwurzelt sein soll als die langobardische.
Tradition meint im vorliegenden Zusammenhang das unverändert von Generation zu Generation Überlieferte, dessen Entstehung sich im Dunkel einer Vorzeit verliert, und dessen *longue durée* historische Ereignisse überdauert. Doch ist gerade die christliche Tradition nicht geschichtslos. Im allgemeinen wird sogar dem Christentum nachgesagt, erstmals in der Entwicklung der Menschheit ein historisches Bewußtsein entwickelt zu haben, da durch die Einmaligkeit der Inkarnation Christi eine unwiederholbare frühere Zeit von der späteren geschieden wurde und durch die Aussicht auf die Wiederkunft eine Zukunftserwartung entstand. Die Kehrseite dieser Errungenschaft ist geradezu ein Versuch, die Zeit anzuhalten: durch Konzilsbeschluß festgelegte Kompromisse oder *ex cathedra* verkündete Dogmen sollten ein für alle mal, ungeachtet späterer historischer Veränderungen Wahrheit und Irrtum trennen.

---

[143] Vgl. etwa PACE 1980, der mit D'ELIA 1975 einen großen Teil der Wandbilder ins 13. Jahrhundert datiert, während in früheren Arbeiten wie etwa LAVERMICOCCA 1973, 1977 aufgrund einer angenommenen direkten Ableitung von Beispielen der byzantinischen Ära häufig schon ins 11. Jahrhundert datiert wird.
[144] *Bisanzio aveva destato l'Italia del Sud alla vita e modellato i quadri di arrichimenti futuri: Normanni, Svevi, Angioini li frantumeranno poco a poco*, GUILLOU 1977A, vgl. auch GUILLOU 1975A.

Genau hier liegt der Grund für die Langlebigkeit der christlichen Bildtradition, deren universalem Anspruch eine nationale Zuordnung als *maniera greca* nicht gerecht werden kann. Form und Inhalt der Bilder sind prinzipiell durch eine Reihe dogmatischer Beschlüsse ein für alle mal festgelegt. Aus demselben Grund sind die Bilder aber auch mit historischen Ereignissen verknüpft, die im Einzelfall weit zurückliegen mögen, als Entstehungspunkte alter Traditionen damit dennoch greifbar sind. Die Sigeln „MT ΘY" oder „MAT DNI" verkünden noch im 13. Jahrhundert den Beschluß des ökumenischen Konzils von Ephesus aus dem Jahre 431 und die Bildwelt, die wir als byzantinisch oder mittelbyzantinisch bezeichnen, entsteht, ausgehend von früheren Voraussetzungen, nach der Beendung des Bilderstreits in Entsprechung zu den Grundsätzen des zweiten Konzils von Nicäa im Jahre 787[145].
In Wirklichkeit läßt sich die Geschichte nicht anhalten und die Bildwelt eines Kontinents nicht durch einmalige Beschlüsse für alle Zeiten auf eine bestimmte Anzahl von Formeln reduzieren. Zum einen ändert sich bei gleichbleibender Ikonographie das, was wir als *Stil* der Malerei bezeichnen, eine Tatsache, auf die sich die kunsthistorische Forschung bei der Datierung und Einordnung der Bilder vor allem stützt; zum anderen gibt es in der Bildwelt unterhalb des unabänderlichen Heilsgeschehens die Ebene der Heiligen[146], die weit stärker regionalen und sozialen Bindungen sowie historischen Veränderungen offensteht: Kulte breiten sich an bestimmten Orten unter bestimmten historischen Voraussetzungen aus, und häufig läßt die Lektüre der Legendentexte noch etwas von der historischen Situation ihrer Entstehung erkennen[147]. Somit müßte es auch möglich sein, von den Bildern zurückzuschließen auf historische Begebenheiten und regionale Bezüge. Die Malerei müßte sich nicht nur durch Berücksichtigung schriftlicher Geschichtsquellen besser verstehen lassen, sie müßte auch selber als Geschichtsquelle tauglich sein.
Mit Geschichte ist hier weniger die reine Ereignisgeschichte gemeint, zu der die Malerei, solange keine Herrscherportraits oder Historiengemälde existieren, kaum einen Zugang bietet. Im Gegensatz zur Miniaturmalerei, die beispielsweise in Chroniken durchaus das Tagesgeschehen illustrieren kann, wurde diese Aktualität in der monumentalen Malerei nicht für bildwürdig erachtet. Dargestellt wurde vielmehr nur, was die Spanne eines Lebens, was den Tod überdauert: das Heilsgeschehen, die durch ihre Verdienste zum ewigen Leben erweckten Heiligen oder allenfalls unter dem Beistand einer regelmäßigen Fürbitte die Seele eines Stifters. Unter Geschichte soll hier im Gegensatz zur gleichbleibenden Tradition jede Art von Veränderung oder Neuerung verstanden werden. Eine Veränderung oder Neuerung in der Malerei, gleich ob es sich um das Thema oder die Darstellungsmittel handelt, muß sich, wenn die Malerei historisch erklärbar ist, mit historischen Begebenheiten in Zusammenhang bringen lassen. Aus diesem Grund - und das ist die Voraussetzung, von der hier ausgegangen werden soll - müßte es möglich sein, in der Malerei nicht nur Spuren längst vergangener Ereignisse, sondern auch von Veränderungen und Neuerungen in der Entstehungszeit der Gemälde zu finden.
Lange Zeit galt in der historischen Forschung zum Königreich Sizilien oder Neapel die Zeit der Normannen als absolute Gründungsperiode, und zusammen mit der der Staufer als hohe Blütezeit, der weitgehend nur noch Niedergang und Stagnation folgten. Zudem wurde der *Mezzogiorno* in der Regel wie ein einheitlicher Block aus der Perspektive des Zentrums beschrieben und als solcher der Diversität des nördlichen Italiens gegenübergestellt. Eben diese Sichtweise wird aber durch die These eines Fortbestehens byzantinischer Maltraditionen in Apulien, Kalabrien und der Basilicata in Frage gestellt, da eine Kontinuität seit vor-normannischer Zeit unterstellt wird, zum anderen die drei Regionen als unterschiedlich im Vergleich zu den anderen des Reiches gesehen werden. Dies hebt Mario del Treppo 1977

[145] Vgl. AMMANN 1957; NICÉE II 1987; BELTING 1993.
[146] Unterhalb auch im Sinne einer räumlichen Anordnung innerhalb des Bildprogramms im klassischen, mittelbyzantinischen Kirchenbau, die zugleich auf eine Rangfolge verweist, s. BELTING 1993, S.200 f.
[147] Vgl. OTRANTO 1988; LIMONE 1988.

hervor, der einer neueren Süditalien-Mediävistik als Vorgehensweisen unter anderem Interdisziplinarität und eine stärkere regionale Differenzierung, als vielversprechende Themenschwerpunkte das Verhältnis von Stadt und Land, den Bereich der *civiltà rupestre*, Wandmalerei und Heiligenkulte empfiehlt. Er sieht in Süditalien, eben aufgrund der ursprünglichen Diversität und des konservativen Beharrungsvermögens vieler Traditionen, sogar eine gegenüber anderen Gebieten privilegierte Untersuchungssituation[148].
Die Anregungen del Treppos sind seither vor allem in einer Reihe von Kongressen zur normannisch-staufischen Epoche und zu verschiedenen spezielleren Themen aufgegriffen worden, wodurch sich die historische Forschung zu dieser Periode erheblich weiterentwickelt hat[149]. Randgebiet bleibt in dieser Forschung die Epoche der Anjou, und mit Matera hat sich bisher noch niemand beschäftigt. Allerdings läßt sich unter dem Blickwinkel dieser neueren Geschichtsforschung aus den wenigen historischen Quellen, die die Stadt erwähnen, ein wesentlich aktuelleres und genaueres Bild zur mittelalterlichen Geschichte Materas gewinnen, als lediglich auf der Basis der zumeist altertümlichen und oftmals unüberprüfbaren lokalen Geschichtswerke. Ein so aufgearbeiteter historischer Kontext, der das jeweilige Verhältnis von Tradition und Neuerungen erkennen läßt, ohne vorgefaßte Konzepte oder nachträgliche, spätere Probleme rückprojizierende Perspektiven, kann die Folie sein, auf der die Malerei zum Sprechen kommt. Allerdings stellt sich weiterhin die Frage, unter welchen Voraussetzungen, in welchem Blickwinkel, mit welchen Dichotomien, Vergleichsbeispielen, Fragestellungen die Malerei selbst gefaßt werden kann, ohne durch eine einseitige Perspektive das Resultat zu verzerren.

Diskurse über Malerei

Wie einleitend gezeigt, fällt die hochmittelalterliche Malerei Apuliens und der benachbarten Regionen in ein Grenzgebiet verschiedener moderner wissenschaftlicher Diskurse, die dem Thema aus ihrer jeweils traditionell ererbten Perspektive nicht richtig gerecht werden können. Die Kunstgeschichte legitimiert sich durch den Begriff der *Kunst*, der sich durch eine emphatische, aber letztlich nicht begründbare Wertung konstituiert, durch die Gegenüberstellung eines Bereichs der (vollendeten) Kunst und einer Un-Kunst oder Noch-nicht-Kunst, der *rohen, groben* Malerei der *maniera greca*. Wie die Readymades von Duchamps gezeigt haben, ist die Frage, was Kunst ist und was nicht, nicht ableitbar, willkürliche Setzung: Kunst ist, was man als Kunst bezeichnet, der Begriff der Kunst bildet den blinden Fleck am Ursprung der Rationalität des kunstwissenschaftlichen Diskurses. Die byzantinistische Perspektive greift wiederum den Begriff der Kunst auf, setzt jedoch dem abwertenden Urteil über die *maniera greca* eine ebenso emphatische Aufwertung der *byzantinischen Malerei* entgegen.
Kunstgeschichte und Byzantinistik haben eines gemeinsam: daß sie erst in der Neuzeit entstanden, so daß sie mittelalterliche Malerei aus einer nachgeordneten, späteren Perspektive betrachten, die nicht die der Zeitgenossen ist. Daher ist zu recht in Frage gestellt worden, ob der Begriff der *Kunst* der *maniera greca*, der hochmittelalterlichen oder mittelbyzantinischen Malerei angemessen ist, und ob stilistische Unterschiede, die die Grundlage moderner kunsthistorischer Untersuchungen dieser Malerei bilden, von den Zeitgenossen überhaupt wahrgenommen wurden[150]. Andererseits kann eine kunsthistorische Untersuchung, die auf den Begriff der Kunst und eine Definition seiner Ausdehnung verzichtet, ihren Gegenstand nicht erkennen. Das Dilemma zeigt sich, wenn Belting mit dem Ersatzbegriff *Objekt-Stil*

[148] DEL TREPPO 1977A.
[149] ROBERTO IL GUISCARDO 1975, ... , ITINERARI E CENTRI URBANI 1993; vgl. den Abschnitt *Kongreßakten und Sammelbände* im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit.
[150] BELTING 1984; CUTLER 1994.

einen genuin kunsthistorischen *Stil*begriff beibehält, und damit letztlich nur die Begriffe, nicht aber die ihnen zugrundeliegende Untersuchungsperspektive wechselt[151].
Ein Ausweg aus diesem Dilemma ist deshalb nicht zu finden, weil nicht nur der Gegenstand der Untersuchung, sondern auch die Art und Weise, die Begrifflichkeit, in der über diesen Gegenstand geredet wird, historisch ist: die mittelalterliche Konzeption des ungemalten Bildes läßt sich mit der kunsthistorischen von der *Hand des Künstlers* nicht vereinbaren. Wenn die Art und Weise, in der über einen Gegenstand geredet wird, unauflösbar historisch ist, läßt sie sich andererseits selbst einer historischen Analyse unterziehen. Die Erkenntnis der Historizität des Wissens, und zwar nicht im Sinne einer zunehmenden Anhäufung positiver Fakten und Erkenntnisse, sondern im Sinne einer unüberbrückbaren historischen Bedingtheit der Begriffe und Aussagemodalitäten, in denen dieses Wissen gefaßt wird, bildet den Ausgangspunkt von Foucaults *Archäologie des Wissens*[152]. Die Diskursanalyse, die bestimmte Mengen von Aussagen nicht auf ihre Inhalte, sondern auf ihre Begriffe und Äußerungsmodalitäten und deren historische Transformationen hin untersucht, kann hier als Modell dienen.
Im letzten Kapitel der *Archäologie des Wissens* geht Foucault, der sein Hauptwerk *Les mots et les choses* mit der Analyse eines Gemäldes begonnen hat[153], unter der Überschrift *Andere Archäologien* auch auf die Malerei ein:

> *Man kann, um ein Bild zu analysieren, den verborgenen Diskurs des Malers rekonstruieren; man kann das Gemurmel seiner Absichten, die schließlich nicht in Worte, sondern in Linien, Oberflächen und Farben übersetzt worden sind, wiederfinden wollen, man kann versuchen, die implizite Philiosophie herauszulösen, die als seine Weltanschauung angesehen wird. Ebenso ist es möglich, die Wissenschaft oder wenigstens die Meinungen der Zeit zu befragen und zu erkennen zu suchen, was der Maler ihnen hat entnehmen können. Die archäologische Analyse hätte ein anderes Ziel: sie würde untersuchen, ob der Raum, die Entfernung, die Tiefe, die Farbe, das Licht, die Proportionen, die Inhalte, die Umrisse in der betrachteten Epoche nicht in einer diskursiven Praxis benannt, geäußert und in Begriffe gefaßt worden sind; und ob das Wissen, dem diese diskursive Praxis Raum gibt, nicht in Theorien und vielleicht Spekulationen, in Unterrichtsformen und Verschreibungen, aber auch in Verfahren, in Techniken und fast in der Gebärde des Malers angelegt war. Es würde sich nicht darum handeln, zu zeigen, daß die Malerei eine bestimmte Weise des Bezeichnens oder des 'Sagens' ist, woran das Besondere wäre, daß sie auf Worte verzichtete. Man müßte zeigen, daß sie wenigstens in einer ihrer Dimensionen eine diskursive Praxis ist, die in Techniken und Auswirkungen Gestalt annimmt. So beschrieben ist die Malerei nicht eine reine Vision, die man anschließend in die Materialität des Raumes übertragen müßte; sie ist ebensowenig eine nackte Gebärde, deren stumme und unendlich leere Bedeutungen durch spätere Interpretationen freigesetzt werden müßten. Sie wird von der Positivität eines Wissens völlig durchlaufen - unabhängig sowohl von wissenschaftlichen Erkenntnissen als auch von philosophischen Themen.*[154]

Zweifellos hat Foucault, wenn er sich von dem Versuch distanziert, die Absichten des Malers zu rekonstruieren, wenn er von Wissenschaft und von Unterrichtsformen spricht, nicht an mittelalterliche Malerei gedacht. Die diskursiven Formationen, die ihn vor allem interessieren, sind in der Regel Wissenschaftszweige wie Politische Ökonomie, Biologie,

---

[151] BELTING 1984.
[152] Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1973.
[153] Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974.
[154] Ebd., S. 276 f.

Psychopathologie oder Grammatik, die sich in der frühen Neuzeit herausgebildet haben. Gerade der Ausblick auf mögliche *andere Archäologien* zeigt jedoch, daß Foucault die Übertragung der Methode der Diskursanalyse auf andere Bereiche durchaus für möglich hielt.
Ein kunsttheoretischer und kunsthistorischer Diskurs über die Malerei entsteht in Italien vom 15. Jahrhundert an, verbunden vor allem mit den Namen Alberti und Vasari. Eine Bedingung der Entstehung dieser Diskurse ist die Entwicklung der Malerei selbst, die mit Giotto beginnt und im 15. Jahrhundert eine neue Qualität erreicht, die auch eine neue Legitimierung erfordert. Diese Legitimation kann aber nur von vorhandenen, älteren Grundlagen ausgehen, ihre Begriffe sind nicht neu, sie erhalten nur einen neuen Sinn. Der heutige Begriff der *Kunst* entsteht letztlich durch eine Verlagerung des Begriffssinnes von den mittelalterlichen theoretischen oder handwerklich-technischen *artes*; durch eine Neuinterpretation Vitruvs, indem die Malerei von der untergeordneten Rolle der Ausschmückung der Architektur zu einer eigenen, in gewisser Weise sogar für die anderen Künste paradigmatischen Funktion erhoben wird; schließlich durch eine Analogiebildung zu den antiken Werken der Rhetorik, durch die Übertragung ihrer Konzepte von der Sprache auf das Bild[155]. Damit sind noch nicht alle Grundlagen genannt, aus denen sich die Diskurse über die Malerei als Kunst im 15. Jahrhundert entwickeln.
Als Vorläufer Albertis wird in der Regel Cennino Cennini genannt, dessen *Libro dell'arte* wiederum als älteste schriftliche Fixierung eines, wenn man so will, handwerklich-technischen Diskurses über die Malerei angesehen wird[156]. Cennini war Schüler des Sohnes eines Schülers von Giotto. Wenn der Traktat auch Passagen enthält, die sich eindeutig auf die neue Auffassung der Malerei seit Giotto beziehen - vor allem die Betonung des Naturstudiums als wichtigster Grundlage der Malkunst -, so zeigt er doch, was man noch um 1400 unter der *Kunst* des Malens verstand: alle notwendigen Kenntnisse zu Werkstoffen und Techniken, die Präparierung des Malgrunds, Farbzusammensetzungen, Firnisse, spezielle Techniken wie die Vergoldung oder Relieftechniken und, neben vielen anderen Dingen auch Regeln zur Proportionierung der menschlichen Figur und Anleitungen zum Zeichnen bestimmter Gegenstände wie Berge oder Gewandfalten.
Eine solche Sammlung von Regeln und Anweisungen, bei Cennini gegenüber dem Hochmitttelalter zwar beträchtlich erweitert und modifiziert, scheint tatsächlich die wesentliche diskursive Praxis zu sein, die im Mittelalter *den Raum, die Entfernung, die Tiefe, die Farbe, das Licht, die Proportionen, die Inhalte, die Umrisse* der Malerei benennt, äußert und in Begriffe faßt und in der Unterrichtsform des Meister-Schüler-Verhältnisses weitergibt. Dies bestätigt auch der einzige vergleichbare hochmittelalterliche Text, die Passage über Malerei in der *Schedula diversarum artium* des Theophilus Presbyter, die neben anderen Farbrezepten die Farbmischung zur Herstellung des Inkarnattons und das Aufsetzen von Glanzlichtern in der Zeichnung eines Gesichts beschreibt, Dinge, die bei Cennini wiederkehren und offenbar für wichtig gehalten wurden[157].
Diese diskursive Praxis ist deshalb nicht überliefert, weil sie mündlich tradiert wurde und nur die Maler selbst interessierte. Sie läßt sich allerdings in Teilen rekonstruieren, und zwar durch restauratorische Untersuchungen der Maltechniken und Werkstoffanalysen, aber auch durch die Untersuchung der formalen Gegebenheiten: wo die Farbe abgeblättert ist, kommt die lineare Vorzeichnung der Gemälde zum Vorschein. Diese ist zum einen als primäres Gerüst konstruktiven Prinzipien und Proportionsregeln unterworfen, die sich wenigstens teilweise, hypothetisch aus dem Bild rückgewinnen lassen. Andererseits ist die Vorzeichnung der Teil des Gemäldes, der von einem Vorbild übernommen wurde. Der Vergleich des zeichnerischen Gerüsts erlaubt daher eher als ein subjektiver Eindruck, die Frage der Ableitung zu klären.

---

[155] S. Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963; Leon Baptista Alberti, Della Pittura, Hrsg. Luigi Mallè (Raccolta dei fonti per la Storia dell'artediretta da Mario Salmi VII), Florenz 1950, S. 9-15.
[156] CENNINI.
[157] Vgl. Jacques Charpier, Pierre Seghers, L'art de la peinture, Paris 1957, S. 77-86.

Die Diskussion um die Musterbücher zeigt, wie Vorbilder auf der Grundlage von Zeichnungen auch in weit entfernten Gebieten rezipiert wurden[158].
Zur Malerei haben sich aber nicht nur Maler geäußert. Verfolgt man die Entstehung des kunsthistorischen Diskurses über die Malerei, der immer mit der Person Giottos, seinem Genius, seinen Errungenschaften und seinen Vorzügen gegenüber der Malerei der Griechen beginnt, so ist interessant zu bemerken, daß genau dieselben Eigenschaften, die an der Malerei Giottos hervorgehoben und als Vorzüge gegenüber der *maniera greca* gerühmt werden, *vor* Giotto der heute so genannten *byzantinischen* Malerei zugesprochen wurden: ihre Naturtreue, feststellbar am Gefühlsausdruck der dargestellten Figuren, ihre verblüffende, die Realität übertreffende Wirkung, so daß man vor dargestellten Tieren Angst bekommt und gemalte Figuren zu sprechen scheinen, die Überlegenheit der Malerei über die Plastik und die Wirkung räumlicher Tiefe, obwohl doch die Malerei auf die Fläche begrenzt ist[159]. Es handelt sich hier um literarische Topoi, die seit der Antike unverändert in der für die Beschreibung von Kunstwerken vorgesehenen Gattung der Ekphrasis überliefert und bei gegebenen Anlässen neu komponiert wurden.
Solche Äußerungen zeigen, wie problematisch es ist, von einer Beschreibung auf den beschriebenen Gegenstand zu schließen, Sie zeigen aber auch, daß es nicht etwa an einer fehlenden Wertschätzung der Malerei liegt, wenn nur abzählbar wenige mittelalterliche Äußerungen zur Malerei und zu den Personen der Maler überliefert sind - so berichtet beispielsweise auch die Chronik von Montecassino von *picturibus insignibus*, mit denen Abt Poto im 8. Jahrhundert die neu errichtete Michaelskirche ausstatten ließ[160]. Der Grund für das mangelnde Interesse an der Person des Malers und der Malerei als solcher ist darin zu suchen, daß sie einem Diskurs über das Bild unterworfen ist, der seinerseits engster Bestandteil des alles dominierenden theologisch-dogmatischen Diskurses ist. Der *grand récit* des Mittelalters - und was wäre der gesamte Komplex von Bibel, apokryphen Schriften und Legenden anderes als eine große Erzählung - legitimiert eine diskursive Praxis, die in einer ihrer Auswirkungen im Wandbild insofern Gestalt annimmt, als sie nicht nur den Inhalt, die Bildthemen, sondern auch die Form des Bildes bestimmt[161].
Der christlich-theologische Diskurs wird staatstragend in dem Moment, als der politische Zusammenhalt des Römischen Reiches zerfällt und nurmehr durch einen ideellen Zusammenhalt transzendentaler Ableitung ersetzt werden kann. Um diesen Zusammenhalt zu schaffen, mußten so unterschiedliche Voraussetzungen wie römisches Staatsdenken, griechisch-antike Philosophie und orientalische Religion miteinander vereinbart werden. Der Diskurs über das Bild ist von Anfang an von den gegensätzlichen Bildauffassungen dieser verschiedenen Diskurse geprägt: die Ablehnung, Kaiser*bilder* zu verehren führte zu Verfolgung und Martyrium der frühen Christen. Als das Christentum Staatsreligion wurde, wurde aber das Schema des Herrscherbildes auf den transzendentalen Herrscher Christus übertragen. Schon die Wahl des bevorzugten Bildmediums der Malerei ist letztlich ein Kompromiß zwischen den antiken Bräuchen der Bildnisverehrung und entgegengesetzten bilderfeindlichen Auffassungen, wie sie im vorderen Orient Gültigkeit hatten und sich aus dem biblischen Text heraus begründen ließen: während eine Statue als *Simulacrum*

---

[158] Zur restauratorischen Untersuchung der Wandbilder apulischer Felsenkirchen s. TINTORI 1978; zu Vorzeichnungen mittelalterlicher Wandbilder OERTEL 1937-40; zur Diskussion um Musterbücher WEITZMANN 1961; SCHELLER 1963; KITZINGER 1966A, B; CAMES 1966, S.247 ff.; DEMUS 1970, S.31 ff.; BELTING 1978; BUCHTHAL 1979.
[159] MAGUIRE 1974.
[160] S. SCHLOSSER, S. 193.
[161] Ich bin mir bewußt, Lyotards Begriff zu mißbrauchen, der auf einen narrativen Legitimationszwang des *rationalistischen, neuzeitlichen, wissenschaftlichen* Diskurses hinweist; ich möchte nur umgekehrt darauf hinweisen, daß die Extension dieses rationalistischen Diskurses ihn als säkularisierte Umwandlung des christlich-theologischen Diskurses des Mittelalters erkennen läßt, dessen Einheit wiederum auf der vormaligen politischen Einheit des Römischen Reichs basiert; s. Jean-Francois Lyotard, Das postmoderne Wissen, Graz, Wien 1986.

gebrandmarkt wurde, erschien im Fall eines Gemäldes deutlicher, daß es sich *nur* um ein *Bild*, nicht um das Göttliche selbst handelte[162].
Wie sehr die Frage des Bildes umstritten und für den Staatszusammenhalt entscheidend blieb, zeigt der Verlust der ausgedehnten Provinzen des Oströmischen Reichs von Syrien bis Ägypten durch die bilderfeindliche, islamische Eroberung und der darauf folgende Bilderstreit. Das zweite Konzil von Nicäa, das den Bilderstreit beendet, formuliert einen sorgfältig ausgearbeiteten Kompromiß zwischen Bilderfeinden und Bildverehrern auf der Grundlage des Neoplatonismus: Bilder werden zwar verehrt, aber die Verehrung gilt nicht den Bildern an sich, sondern den in ihnen dargestellten Heiligen; *wer also ein Bild verehrt, der verehrt, was in ihm umschriebener Gehalt ist*[163]. Um den Zugang zu dem umschriebenen Gehalt zu ermöglichen, muß das Bild seinem *Prototyp* möglichst nahe kommen, das ist in letzter Konsequenz der dargestellte Heilige selbst, in der Praxis jedoch ein verbürgtes, nach Möglichkeit altehrwürdiges Vorbild. Privilegierte Bildthemen sind Christus und die Jungfrau Maria, Gottesgebärerin gemäß den Beschlüssen des Konzils von Chalkedon und später bekräftigend als MHTHR ΘEOY, Mutter Gottes gekennzeichnet[164], vor den Engeln und Heiligen. Gott selbst ist nicht darstellbar, seine Gestalt ist nur vermittelt durch Christus im Bild des Pantokrators zu erfahren[165]. Insofern diese Bildtheologie ein lange und mühsam erkämpfter Kompromiß ist, wird mit Bildern nicht gestritten. In ihnen stellt sich dar, worüber nicht mehr gestritten wird, was als Dogma durch die Beschlüsse der Konzilien sanktioniert ist.
Dem Maler bleiben nach einer solchen diskursiven, dogmatischen Definition des Bildes wenig individuelle Ausgestaltungsmöglichkeiten. Die Darstellungsweise der Themen ist durch die Vorbilder gegeben. Ihre Auswahl aus dem Kanon der sanktionierten Bilder ist, ebenso wie eine eventuell unterschiedliche Ausschmückung durch edle Materialien oder ein reicheres *decorum*, eher Sache des Auftraggebers oder des jeweiligen Anlasses. Selbst scheinbar geringfügige Unterschiede des Gesichtsausdrucks, der Blickrichtung, der Handhaltung werden eher theologisch begründet und damit der *Freiheit des Künstlers* entzogen. Die Vernachlässigung des Malers und des Malvorgangs in den Quellen läßt sich aber auch noch auf andere Weise erklären: jede religiöse Kunst, die Bildwerke als eine Art Stellvertreter des Göttlichen verehrt, in ihnen einen Zugang zum Göttlichen erblickt, tendiert dazu, diese Bilder zu verabsolutieren, ihre *Gemacht*heit und ihren Hersteller zu obskurieren. Daher die Legenden der nicht von Menschenhand gemalten Bilder, die selbständig handeln und sprechen, die nicht in der Werkstatt eines Malers entstanden, sondern aus eigener Kraft über das Meer geschwommen kommen, um Wunder zu wirken.
Bilder dieser Zeit wären aber vollkommen wirkungslos, wären sie nicht mit Texten verbunden. Schon die Abwesenheit einer Namensinschrift macht in vielen Fällen eine Identifikation des dargestellten Heiligen unmöglich - wie eine Untersuchung häufig schlecht erhaltener Wandmalerei nur zu deutlich vor Augen führt[166]. Hinter den Namen, hinter den Bildern verbergen sich Texte, biblische Erzählungen, Legenden, Hymnen, die den Zeitgenossen durch Messen am Festtag des jeweiligen Heiligen vertraut waren. Der Heilige ist Patron, aber auch moralisches Vorbild, und daher suchen sich bestimmte gesellschaftliche Gruppen Patrone, die ihrem Stand in besonderer Weise verbunden sind. Häufig sind mit ihrer Verehrung geographische Bezüge zur Region ihrer Herkunft, zu ihrem jeweiligen Kultzentrum verbunden. Dies alles sei hier nur angedeutet, um zu verdeutlichen, welche Vielfalt sprachlicher Äußerungen, allerdings nicht ausschließlich diskursiver, sondern ebenso auch narrativer oder poetischer Art man rekonstruieren müßte, um zu der Wirklichkeit zu

---

[162] Zu den allgemeinen Zusammenhängen s. BELTING 1993.
[163] Zit. nach BELTING 1993, S. 563; NICÉE II 1987 (auch zur westlichen Auffassung); vgl. auch AMMANN 1957.
[164] Die Bezeichnung MHTHR ΘEOY wird erst in der nachikonoklastischen Periode verwendet, s. KALAVREZOU 1990.
[165] Nach den Worten Christi *Philippe qui videt me videt et Patrum meum* (Joh. 14,9), s. AMMANN 1957.
[166] Vgl. CAMILLE 1975.

gelangen, die einem mittelalterlichen Betrachter das dem ersten Anschein nach schlichte Bild eines Heiligen bedeutete.
Drei sehr verschiedene diskursive Praktiken haben sich herausarbeiten lassen, in denen im Mittelalter *der Raum, die Entfernung, die Tiefe, ...* benannt, geäußert und in Begriffe gefaßt worden sind: ein handwerklich-technischer Diskurs, eine Praxis der literarischen Bildbeschreibung und der theologisch-dogmatische Diskurs über das Bild, engstens verbunden mit dem allgemeinen theologisch-dogmatischen Diskurs. Die Heterogenität der diskursiven Praktiken und der Begriffe, in denen über Malerei geredet wurde, ist durch die unterschiedlichen Interessen begründet, die verschiedene Gruppen von Personen an der Malerei hatten, unterschiedliche Rollen, die sie in Bezug auf die Malerei einnahmen: der handwerklich-technische Diskurs interessiert nur den Maler - Fragen der Farbmischung sind ebensowenig theologische Grundsatzprobleme wie das Verhältnis der Nasenlänge zum Gesicht. Bilder als Bilder, oder, wenn man will, als Kunst, obwohl es den Begriff im heutigen Sinne nicht gab, wurden allenfalls von einer kleinen Schicht literarisch gebildeter Autoren wahrgenommen, die vielleicht selbst als Auftraggeber in Erscheinung traten - wobei das Problem der Referentialität solcher Aussagen bestehen bleibt. Der theologische Diskurs über das Bild wurde schließlich auch von einer Minderheit - Mönchen, Klerikern, kirchlichen Funktionären - geführt, betraf aber alle, die sich durch Verehrung oder Stiftung eines Bildes den Beistand eines Heiligen zu sichern suchten, und darüber hinaus die gesamte *ecclesia*, die Gemeinschaft der Angehörigen der rechtgläubigen Kirche.
Wenn diesen heterogenen Diskursen etwas gemeinsam ist, dann allenfalls, daß sie auf jeweils unterschiedliche Weise auf antiken Voraussetzungen basieren, die durch eine bilderfeindliche Komponente des Christentums modifiziert werden: die Proportionen der *byzantinischen* Kunst sind abgeleitet aus dem antiken Formenkanon, wenn dieser auch zur Werkstattregel vereinfacht wird[167]; die Bildbeschreibung tradiert unverändert eine antike literarische Gattung mitsamt ihren feststehenden Topoi[168]; der Kompromiß zwischen Bilderfeinden und Bildverehrern wurde mit Hilfe des Neuplatonismus erreicht, dessen Stufenlehre eine Bildverehrung zulassen konnte, die keine Idolatrie war[169]. Handwerklich-technischer Diskurs und theologisch-dogmatischer Diskurs über das Bild sind schließlich diskursive Praktiken, die in Techniken und Auswirkungen die Gestalt des mittelalterlichen Bildes annehmen. Zu versuchen, diese diskursiven Praktiken aus dem Bild heraus zu rekonstruieren, kann eine Aufgabe der Untersuchung mittelalterlicher Malerei sein.
In der Entwicklung des theologisch-dogmatischen Diskurses treten schon während des Bilderstreits Gegensätze auf, die schließlich zur Spaltung in einen östlichen und einen westlichen Diskurs und letztlich zur westlichen Entwicklung der Malerei als Kunst führen. Daß die Westkirche von den dogmatischen Auseinandersetzungen des Ikonoklasmus unberührt blieb, mag zum verstärkten Anspruch des Papsttums auf eine Vormachtstellung in der Kirche und zur Krönung Karls des Großen als eigener, westlicher Kaiser beigetragen haben. Mit dem Schisma von 1059 wird der Gegensatz unüberbrückbar. Evident wird dieser in der Form des Bildes erst mit Giotto, doch zeigt die Diskussion um die Kreuzfahrerkunst, daß die westliche Malerei auch schon in den dazwischenliegenden 250 Jahren in einer Reihe von Details von den sanktionierten Bildformeln der Ostkirche abweicht[170]. Die süditalienische Malerei dieser Zeit ist auf solche Gegensätze bisher kaum untersucht worden[171].
Die Malerei Apuliens und der benachbarten Regionen Basilicata und Kalabrien wurde bisher zumeist unter dem Aspekt des *Byzantinischen* untersucht, verstanden als ältere Tradition oder

---

[167] S. PANOFSKY 1978.
[168] MAGUIRE 1974.
[169] AMMANN 1957.
[170] S. BUCHTHAL 1957; WEITZMANN 1963B, 1966A, B, C, 1982A, B, 1984.
[171] Eine Ausnahme ist BELTING 1974, der u. a. nachweist, daß die Darstellungen zweier *byzantinischer* Kaiser auf einer Exultetrolle aus Bari nicht der östlichen Tradition folgen; allzu oft werden aber beispielsweise Darstellungen heiliger Bischöfe, die nach westlicher Art eine Mitra tragen, immer noch zur *byzantinischen* Malerei gezählt.

östlicher Einfluß. Gerade hier wurde aber die Auseinandersetzung des großen Schisma ausgetragen und gerade hier ist verhältnismäßig viel Wandmalerei aus der Zeit vor Giotto erhalten - oder besser gesagt aus der Zeit, bevor die Neuerungen, die sich mit den Namen Giottos und anderer Maler verbinden, in dieser Region rezipiert wurden. Gerade diese Region, in der schon aus der Zeit der oströmischen Herrschaft und selbst aus langobardischer Zeit Wandmalerei erhalten ist, die aber seit der Zeit des Schisma der römischen Kirche unterstellt war, eignet sich daher in besonderer Weise für eine Untersuchung der Malerei zwischen Ost- und Westkirche, zwischen mittelbyzantinischer und giottesker Malerei.

Historischer Hintergrund

Eine große Stadt

Apulie Peucetie magna Civitas - so bezeichnet Ughelli 1721 Matera, *molto ricca e popolosa*, schreibt zweihundert Jahre vorher Leandro Alberti, und schon im 9. Jahrhundert ist die Stadt als *munitissima urbs* oder *Civitas* historisch bezeugt[172]. Eine große, regional bedeutende Stadt - das belegen auch Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert, der Zeit, in der Matera Sitz des Erzbischofs von Acerenza geworden ist, und die wichtigsten Bauwerke der Stadt entstanden: allen voran die Kathedrale und die Konventskirche S. Maria la Nova, die später als Pfarrkirche in S. Giovanni umbenannt wurde, daneben aber auch noch eine Reihe weiterer Kirchen und profaner Bauwerke. Wenn sich die Zahl der Einwohner auch nicht genau ermitteln läßt, so ist doch aus Steuerlisten des angevinischen Hofes eine ungefähre Größenordnung zu erschließen, vor allem im Vergleich mit anderen Städten.
Die Schwierigkeit bei einer solchen Erhebung besteht darin, von dem angegebenen Steuerbetrag einer Stadt auf die zugrundeliegende Zahl der Feuerstellen, und von dort auf die Zahl der Bewohner rückzuschließen. Ein solcher Schluß ist nicht nur deshalb zweifelhaft, weil die Größe eines durchschnittlichen Haushalts unbekannt ist, sondern vor allem auch, weil verschiedene Steuerlisten offenbar unterschiedliche Beträge pro Feuerstelle voraussetzen[173]. Verglichen werden kann daher eigentlich nur die relative Größe verschiedener, in ein und derselben Liste genannter Städte. Um die Größe Materas im Vergleich zu umliegenden Städten zu ermessen, kommt das Gebiet der Terra d'Otranto in Frage, der Matera zu dieser Zeit angehört, sowie die unmittelbar angrenzenden Regionen Terra di Bari und Basilicata. Während eine *Cedula generalis subventionis* von 1320 für alle drei Regionen existiert, fehlt bei der älteren Auflistung von 1277 die Terra d'Otranto. Allerdings liegt für 1276 eine andere, die Terra d'Otranto betreffende Auflistung vor, anläßlich der Verteilung einer aus geringerwertigem Material geprägten neuen Münze[174].
Folgendes geht aus diesen Listen hervor: Matera ist 1276 die drittgrößte Stadt der Terra d'Otranto, nur wenig kleiner als Brindisi und Tarent. In der Basilicata gibt es 1320 nur eine einzige, unwesentlich größere Stadt, nämlich Melfi, während Venosa, Potenza und die nächsten folgenden Städte nur etwa halb so groß sind. Lediglich in der Terra di Bari gibt es fünf deutlich größere Städte, allen voran Barletta, dann Trani, Bitonto, Bari und Monopoli. Neapel ist 1277 etwa so groß wie Barletta, Palermo dagegen dreimal so groß[175]. Auf Sizilien gibt es weitere große Städte, wesentlich kleiner als Matera sind dagegen alle Städte der Capitanata oder Kalabriens, wobei Reggio allerdings nicht aufgeführt ist. Als absolute Größenordnung ergibt sich, wenn man den bei Pedío angegebenen Umrechnungswert von ¼ Unze und eine Zahl von fünf Einwohnern pro Feuerstelle voraussetzt, für Matera und Melfi eine Zahl von rund 5000 Einwohnern, die größten apulischen Städte erreichen über 10.000 Einwohner und die nächstfolgenden im Gebiet der Basilicata etwa 2000- 3000 Einwohner. Die Bezeichnung *magna Civitas* erscheint gerechtfertigt - der Größe und Bedeutung, in strategischer Hinsicht und als Erzbischofssitz, steht allerdings eine lückenhafte historische Überlieferung gegenüber.

---

[172] UGHELLI, Sp.10; Leandro Alberti: Descrittione di tutta Italia, Venedig 1553, zit. nach DALENA 1988, S. 34; CHRONICA SANCTI BENEDICTI, S.471; CHRONICA MONASTERII CASINENSIS, S.606; CHRONICON CASINENSE, S.224.

[173] Erörterung der Forschungsdiskussion und Vergleichswerte zur Basilicata s. PEDÍO I, S. 75 ff.; zur *Cedula generalis subventionis* [...] 1277 s. REG. CANC. ANG., Bd. 13, S. 306 ff.; 1320: MINIERI RICCIO 1877, S. 160 ff.; 1320 liegen die Werte aller größeren Städte der Terra di Bari mehr als doppelt so hoch wie 1277, was kaum auf eine Verdoppelung der Bevölkerung in nur 50 Jahren zurückzuführen sein kann; die bei Minieri Riccio genannten Vergleichswerte für Sizilien, die sich wegen der Sizilianischen Vesper auf 1277 beziehen, entsprechen exakt dem 2,75-fachen der in den REG. CANC. ANG. genannten Werte.

[174] BARONE 1926.

[175] Zur Einwohnerzahl von Palermo (ca. 50.000) s. HOUBEN 1997, S.30.

terra incognita - die lückenhafte Überlieferung einer Stadt im Niemandsland der Interessen

Die älteste Geschichtsquelle, die Ereignisse in Matera und umliegenden Orten, vor allem in Apulien, ausführlich beschreibt, ist eine anonyme Chronik, die im 16. Jahrhundert einem Lupus Protospatharius zugeschrieben wurde und seither unter dessen Namen bekannt ist[176]. Sie beginnt mit der Einnahme des vormals sarazenischen Bari durch Kaiser Ludwig II. in den sechziger Jahren des 9. Jahrhunderts und reicht bis in die ersten Jahre des 12. Jahrhunderts. Einige Ereignisse der Folgezeit beschreibt die Chronik des Erzbischofs Romuald von Salerno[177]. Danach verschwindet Matera aus der Geschichte. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden erneut Aufzeichnungen zur Geschichte der Stadt angefertigt[178]. An die 15 Materaner Autoren haben seither die Geschichte ihrer Stadt geschrieben[179], die 1818 erstmals als *Memorie storiche, profane e religiose su la Città di Matera* des Francesco Paolo Volpe in gedruckter Form veröffentlicht wurde[180]. Zwei weitere Gesamtdarstellungen zur Geschichte der Stadt sind seither erschienen: 1882 die *Note storiche* des Giuseppe Gattini, der auf eine Sammlung alter Urkunden in eigenem Besitz und Werke mehrerer Vorfahren zurückgreifen konnte[181], und 1963 die *Storia di Matera* von Marcello Morelli, der sich nach eigener Aussage gänzlich auf ältere Werke stützt und auf eigene Untersuchungen verzichtet[182].
Die Quellen zur Geschichte der Stadt vom 12. bis zum 15. Jahrhundert sind weit verstreut. Einige kirchliche Urkunden befinden sich in den vatikanischen Archiven[183]. Im Staatsarchiv von Neapel waren, bis zu seiner Zerstörung durch die deutschen Truppen 1943, Mandate der Herrscher und vor allem Dokumente privater Rechtsakte wie Immobilientransaktionen oder Heiratsverträge erhalten[184]. Einzelne Urkunden, die Materaner Bürger betreffen, finden sich in Archiven verschiedener apulischer Städte[185]. In Matera selbst sind die Bestände des erzbischöflichen Archivs ungeordnet und daher kaum zugänglich[186]. Das erst vor kurzem gegründete Staatsarchiv besitzt keine unmittelbaren Quellen zur mittelalterlichen Geschichte der Stadt. Mittelalterliche Urkunden, die von den Materaner Historikern zitiert werden, befanden sich früher oftmals in Privatbesitz. Über ihren heutigen Verbleib ist in vielen Fällen nichts bekannt[187]. Insofern bietet die lokale Überlieferung der Chronisten und Historiker vom späten 15. bis ins 19. Jahrhundert für weite Bereiche den einzigen Zugang zur mittelalterlichen Geschichte der Stadt.
Diese Überlieferung ist allerdings mit Vorsicht zu genießen. Glaubt man den Materaner Geschichtsschreibern, so hat der Apostel Petrus persönlich die Region missioniert; Schüler des Heiligen Benedikt gründeten Konvente ebenso wie Franziskus und ein Schüler des Dominikus[188]. Der Zweck solcher Überlieferungen ist ein erbaulicher. Die Rückführung der

---

[176] LUPUS.
[177] ROMUALD.
[178] S. hier und im folgenden PEDÍO 1962; vgl. auch F. Ventura, maschschr. Transkrpition der Chronik von NELLI 1751 in der Biblioteca Provinciale Matera, Einleitung (Tesi di Laurea).
[179] Dazu kommen noch Beschreibungen in Versen, genealogische Studien, Darstellungen zur Kirchengeschichte und moralische Schriften.
[180] VOLPE 1818.
[181] GATTINI 1882; historische Abhandlungen schrieben im 15. Jahrhundert Ciocciolino Gattini, im 16. Silvestro Gattini, im 17. Scipione Gattini und im 18. Francesco Gattini und Giuseppe Gattini der Ältere; s. PEDÍO 1962.
[182] MORELLI 1963.
[183] S. beispielsweise VENDOLA 1936, 1939, 1940.
[184] S. vor allem PERGAMENE DI MATERA; REG. CANC. ANG.
[185] CDB, im einzelnen s. weiter unten.
[186] Freundlicherweise wurde mir Einsicht in den Band der VISITE SARACENO gewährt.
[187] Vgl. GATTINI SEN..
[188] Petrus soll auf dem Weg nach Rom in Tarent an Land gegangen sein und eine dort befindliche, dem Koloß von Rhodos vergleichbare Bronzestatue des Zeus zerstört haben, s. D'ANGELA 1975; er soll anschließend laut Volpe Matera, und dann Potenza bekehrt haben, s. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 29, Fußnote 3; der Heilige Placidus soll in S. Michele Arcangelo in Montescaglioso, dem aus Matera stammenden Abt Serafino Tanzi zufolge, in dem Konvent die Benediktinerregel eingeführt haben, s. DE PALO 1984; ähnliche Legenden existieren auch in Apulien, s. LUNARDI 1980; der Aufenthalt Franziskus' in Matera ist erstmals bei VERRICELLI zu finden und wird von allen späteren Autoren übernommen, s.

kirchlichen Institutionen auf die Figuren der Gründer bezeugt, ähnlich wie eine Reliquie oder ein wahres Abbild, die unmittelbare Anwesenheit des Heiligen und verleiht auch der lokalen Kirche einen festen Platz im Heilsgeschehen. Viele Materaner Historiker sind selbst Kleriker, wie die Kathedralkanoniker Nelli, Volpe oder Morelli. Namen der Äbte, die angeblich hinter dem Hauptaltar des Eustachiuskonvents eingeritzt waren, können nicht als historisch belegt gelten[189]. Sie beanspruchen ihre Glaubwürdigkeit nicht auf der Grundlage historischer Quellen, sondern vielmehr durch den geheiligten Ort ihrer Anbringung, der sie einer kritischen Überprüfung entzieht. Seit dem 16. Jahrhundert wird mehrmals die Serie der Materaner Bischöfe aufgezeichnet, die bei Nelli 1722 im Jahre 600 beginnt und bei Gattini 1882, übernommen von Morelli 1963, eine ununterbrochene Folge von 17 Namen von 962 bis zur Vereinigung mit Acerenza im Jahre 1203 enthält[190]. Keiner dieser Namen ist anderweitig historisch belegt, es sei denn als Erzbischof von Acerenza[191]. Tatsächlich ist die Motivation einer solchen Auflistung eine bis ins 18 Jahrhundert andauernden Kontroverse zwischen Matera und Acerenza um den Sitz des Erzbischofs[192]. Bei der von Gattini wohl aus älteren Aufzeichnungen übernommenen Liste handelt es sich um eine Fälschung, die das hohe Alter der Materaner Diözese belegen und tatsächlich in Acerenza amtierende Erzbischöfe des 11. und 12. Jahrhundert nach Matera „heimholen“ soll[193].
Eine quellenkritische Absicht ist bei den Materaner Autoren bis Morelli nicht vorauszusetzen. Sie rühmen bedeutende Persönlichkeiten und berichten Erbauliches aus der Kirchengeschichte, sie schreiben das Lob ihrer Stadt, die anderswo wenig bekannt ist. Die Chroniken und Beschreibungen sind Dokumente eines städtischen Selbstbewußtseins, das sich allerdings erst im späten 15. Jahrhundert entwickelt. Dokumente früherer Zeit bezeugen die Interessen der Herrscher, der Päpste oder einzelner Privatpersonen - die Entwicklung der Stadt als begrenzt autonome Einheit steht nicht zur Debatte. So gibt es keinerlei Aufzeichnungen über die Administration der Stadt von der Gründung des Königreichs 1130 bis zu ihrer Eingliederung in den Prinzipat Philipps von Tarent 1292 und fast keine Berichte über ihre Position bei den mit den verschiedenen Machtwechseln verbundenen Auseinandersetzungen und Aufständen gegen die jeweiligen neuen Herrscher.
Solche Leerstellen der historischen Überlieferung stehen der Interpretation offen: gelang es der Gemeinde, durch formale Anerkennung der jeweiligen Herrschaft eine relative Autonomie zu wahren, so daß die städtische Geschichte trotz der großen politischen Umbrüche eher durch ihre Kontinuität gekennzeichnet ist? Wahrscheinlicher ist, daß auch Matera an Konflikten zwischen verschiedenen Parteiungen in teilweise nahegelegenen Orten in irgendeiner Form partizipierte. Allerdings bestand in späterer Zeit kein Interesse mehr daran, die Erinnerung an solche Auseinandersetzungen zu bewahren, so daß die Geschichte der Stadt als ruhige, friedliche Entwicklung von allen Brüchen bereinigt erscheint. Wie sehr lokale

---

zusammenfassend: PIAZZA S. FRANCESCO 1986, S. 213 f.; immerhin berichtet schon die erste, nach 1250 verfaßte Vita des Heiligen von Thomas von Celano über Wunder im nahegelegenen Pomarico, in Venosa und Potenza, doch ist ein tatsächlicher Aufenthalt des Franziskus in der Region eher unwahrscheinlich; vgl. auch INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988, S. 19 ff.; FONSECA 1987, S. 185 ff.; FRANCESCANESIMO IN BASILICATA 1989, S. 29 ff.; sowie unten, Abschnitt zu SS. Pietro e Paolo/ Matera; die Gründung des Materaner Dominikanerkonvents durch den Dominikusschüler Nicola di Paglia di Giovinazzo findet sich erstmals bei Venusio 1711, s. zuletzt KEMPER 1994, S. 193 und FOTI 1996, S. 63 ff.

[189] Die Überlieferung geht zurück auf Francesco De Blasiis in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und wird übernommen von VOLPE 1818; GATTINI, G. 1882, 1913; MORELLI 1963 und MOTTA 1980, vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, S. 155.

[190] Donato Frisonio im 16., Francesco De Blasiis im 17. Jahrhundert; Niccolò Domenico Nelli: Cronologia seu series Antistitum Matheranae Sedis ante unionem [...] ab a. 600 usque ad praesentem 1769, Ms., A.S.M.; GATTINI, G. 1882; s. MORELLI 1963, S. 574.

[191] Laut Gattini Stefano II (1038)/ derselbe Name als Erzbischof von Acerenza 1041; entsprechend Godino I 1060, Godino II 1061/ Goderius 1058; Arnaldus 1082-1101/ ca. 1079-1102 und alle folgenden: Petrus, Durante, Robertus, Riccardus, Petrus und Rainaldus, vgl. PEDÍO 1987, Bd. 3.

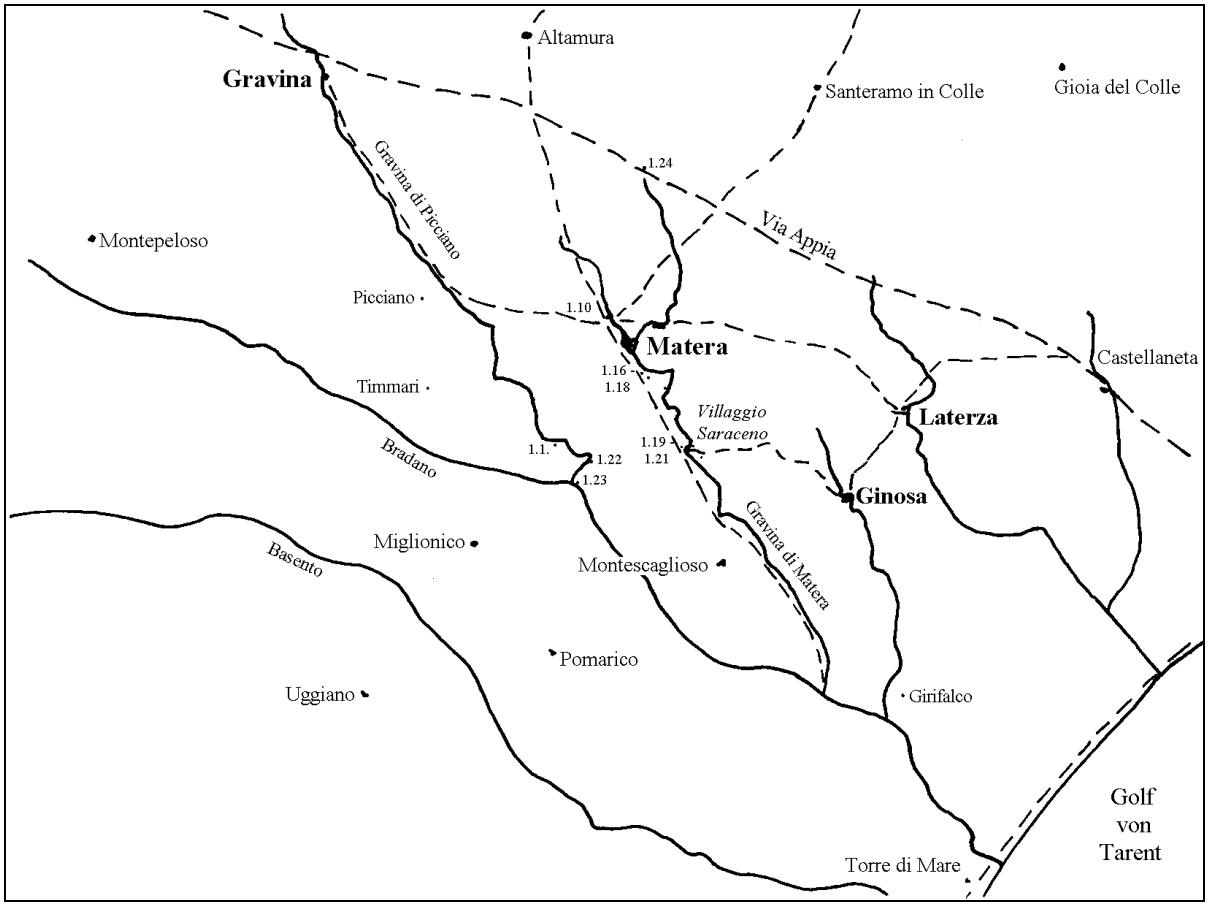
[192] Vgl. Donato Venusio: Per la Chiesa di Matera con un sommario di documenti relativi all’*impugnata* diocesi, Ms. 1707, s. PEDÍO 1962 [Herv. d. Verf.].

[193] Als gefälscht, wenn auch zum Teil auf einer authentischen Grundlage, gilt auch die Mehrzahl der frühen Urkunden des nahegelegenen Benediktinerkonvents S. Michele Arcangelo in Montescaglioso; s. CUOZZO 1985; JAHN 1989.

Historiker der Region bemüht sind, historische Konflikte nachträglich zu harmonisieren, zeigt das Beispiel des etwa 40 km westlich von Matera gelegenen Irsina, des früheren Montepeloso. Dort soll nicht nur, wie in Matera, der Heilige Franziskus einen Konvent gegründet haben. Im Kastell der Stadt soll noch bis 1806 ein Wandbild zu sehen gewesen sein, das Kaiser Friedrich II. darstellte, der dem Heiligen, einer begleitenden Inschrift zufolge, eben dieses Kastell geschenkt haben soll[194]. Es erübrigt sich zu sagen, daß diese Überlieferung nicht mit den Ergebnissen der modernen Geschichtsforschung zu Friedrich II. und dem Franziskanerorden vereinbar ist.
Solange die verstreuten mittelalterlichen Quellen und die zumeist inedierten lokalen Geschichtswerke nicht zusammenhängend aufgearbeitet sind, bleibt die Region um Matera historisch eine *terra incognita*, eine Art Niemandsland zwischen Apulien und der Basilicata[195]. Die Struktur der Überlieferung hat jedoch selbst historische Ursachen, die als Ausgangspunkt einer historischen Analyse dienen können. Die Grenzposition folgt aus den ost-westlichen Grenzziehungen des 10. und 11. Jahrhunderts: kirchenrechtlich zunächst Otranto unterstellt, war Matera seit normannischer Zeit Gebiet der Erzdiözese, und seit 1203 zweiter Sitz des Erzbischofs von Acerenza, und somit eher der in staufischer Zeit entstandenen Region Basilicata zugeordnet, deren Hauptstadt Matera 1663 wurde[196]. Das Fehlen einer eigenständigen, lokalen Überlieferung mittelalterlicher Zeit - in Form von Chroniken oder archivalischen Beständen - ist auf die, im Vergleich zu Norditalien, schwache Position der Städte im Königreich Sizilien zurückzuführen, die den Ausgangspunkt für eine historischen Untersuchung der Lokalgeschichte bilden muß. In späterer Zeit ist es eine kleine, gebildete Elite zumeist kirchlicher Provenienz, die in einer weitgehend illiteraten Gesellschaft die örtliche Geschichtsschreibung bestimmt.

[194] Vgl. JANORA 1901; NUGENT 1933; BRUNO, S. 1967, S.37.
[195] Um die Jahrtausendwende war der Zwischenbereich zwischen dem oströmischen Herrschaftsgebiet an der apulischen Adriaküste und dem langobardischen Kampanien tatsächlich eine Art Niemandsland, in das häufig von Süden her die Sarazenen Siziliens vorstießen, vgl. unten; von den älteren Werken sind bislang nur VERRICELLI und COPETI veröffentlicht; von NELLI 1751 liegt in der Biblioteca Provinciale Matera eine maschinenschriftliche Transkription von F. Ventura vor; Werke wie ESPERIENZA MONASTICA 1983/84; INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980; PEDÍO 1 - 5, 1987-89 behandeln Matera allenfalls am Rande.
[196] Bis 1803.

Topographie eines alten Siedlungsgebietes



Matera - etwa 40 km von der jonischen und 55 km von der adriatischen Meeresküste entfernt im Landesinneren gelegen - ist die größte Stadt einer einzigartigen Landschaft, der apulischen *Murgia*, die sich als breiter Streifen im Hinterland der apulischen Küstenebenen ungefähr von Andria im Norden bis ins Gebiet südlich von Tarent erstreckt. Das weiche Tuffgestein wird von tiefen, schluchtartigen Tälern durchzogen, die als *Gravina* bezeichnet werden - etymologisch verwandt mit dem deutschen *Graben*. Matera liegt an einer markanten Biegung des tiefsten dieser Täler, der *Gravina di Matera*, gegenüber der Einmündung des auch in Trockenzeiten reichlich fließenden Nebenlaufs Jesce[197].
Attraktion der Stadt sind die *Sassi*, zwei Altstadtviertel, die sich muldenförmig unterhalb des Altstadtzentrums bis an den Rand der Schlucht erstrecken, und die sich aus mittelalterlichen Höhlensiedlungen entwickelt haben. Noch 1953, als die Bewohner der Altstadt in Neubaugebiete umgesiedelt wurden, stehen in Matera 1886 Wohnungen in gemauerten Bauwerken 969 Höhlenwohnungen und 417 in gemischter Bauweise gegenüber[198]. Im Grunde genommen sind die Sassi Vorstädte, außerhalb des ummauerten Bereichs der *Civitas*. Ein eigenes Viertel, angrenzend an die *Civitas*, bildet das ehemalige Kastell, das schon im 16. Jahrhundert dicht mit privaten Palästen bebaut war. Unterhalb der *Civitas* und des *Castelvecchio* liegt nordwärts, in Richtung Bari, der *Sasso Barisano*, nach Süden, in Richtung Montescaglioso der *Sasso caveoso* (vgl. Bildteil, S.1-2). Am Fuß des *Mons Caveosus* mündet die *Gravina di Matera* in den Bradano, der 10 km weiter bei Metaponto ins Meer fließt.
In den Seitentälern der Gravina di Matera, am Ufer des Bradano und oberhalb, im Bereich der *Gravina di Picciano* gibt es eine Reihe nicht mehr bewohnter, kleinerer Ansiedlungen, die als

[197] Wo der Bachlauf aus einer engen Schlucht austritt, befindet sich ein kleiner See, über den VERRICELLI 1595, S. 87 f. berichtet, dort hätten die Frauen der Stadt Wäsche gewaschen und die Kinder schwimmen gelernt.
[198] MATERA STORIA 1990, S.137.

Casale bezeichnet werden, sowie einzeln gelegene Felsenkirchen und Höhlenräume aus einem Zeitraum von wenigstens einem Jahrtausend[199]. *Lama* (Klinge) werden solche Täler genannt, die nur in Regenperioden Wasser führen, das in Zisternen gesammelt wird, während an den Talrändern bevorzugt Höhlenräume in den weichen Fels gegraben wurden[200]. Besitzer der Casali, deren Bewohner im landwirtschaftlichen Bereich tätig sind, waren Adlige, wohlhabende Stadtbürger oder kirchliche Institutionen[201]. Hauptanbauprodukte sind Wein, Getreide und Oliven, daneben spielen Vieh- und Bienenzucht eine Rolle, letztere auch für die Herstellung von Kerzen. Auch die Stadt hat teilweise eher ländlichen Charakter: man findet dort Weinkeller und Behältnisse für die Gärung (*palmentum*), Getreidespeicher (*fovea*) und Backöfen (*furnum*), Ölmühlen (*trapetum*) oder Viehställe (*grottaglia*)[202]. Der bereits seit byzantinischer Zeit belegte Begriff der *Masseria* bezeichnet dagegen ein größeres, häufig befestigtes, landwirtschaftliches Anwesen[203].
Matera gilt als einer der ältesten, kontinuierlich besiedelten Orte Europas. Davon zeugen archäologische Funde seit der Altsteinzeit in der Umgebung und seit dem Neolithikum auch im eigentlichen Stadtgebiet [204]. In der Antike war vor allem die jonische Küste mit den Städten Tarent, Metapontum und Heraclea Siedlungsbereich der *Magna Graecia*, bis das Gebiet nach der Niederlage König Pyrrhus' von Epirus, des Verbündeten Tarents, 275 v. Chr. von Rom abhängig wurde. Eine beeindruckende Zahl griechischer Vasen, zum Teil Funde aus Matera, oder in größerer Zahl von den nahegelegenen Hügeln von Timmari und Montescaglioso, werden neben zahlreichen älteren archäologischen Fundstücken im Museum der Stadt gezeigt. Nach den punischen Kriegen, in denen sich die Griechenstädte auf die Seite Hannibals gestellt hatten, wurde die Region Durchgangsstation für die weitere römische Expansion nach Osten. Deutlichstes Zeugnis hierfür ist die *Via Appia*, die, von Rom über Capua und Benevent kommend, 10 km nördlich an Matera vorbei nach Tarent und Brindisi verläuft. Die Nähe zu der auch im Mittelalter genutzten römischen Heerstraße und die Lage an einem Nebenweg, der als Querverbindung zur Küstenstraße am Golf von Tarent nach Kalabrien von Bedeutung war, machte Matera zu einem wichtigen regionalen Zentrum[205].
Dort, wo die Via Appia die flachen Ausläufer des oberen Endes der Gravina di Picciano überquert, befindet sich die Stadt Gravina. Aus einer Höhlensiedlung, die an die Stelle einer antiken Ansiedlung getreten war, entwickelte sich Gravina, wie Matera, schon im Mittelalter zu einer ummauerten Stadt. Ginosa und Laterza waren dagegen im Mittelalter reine Höhlensiedlungen. Ginosa liegt an einer Biegung der *Gravina di Ginosa*, des letzten linksseitigen Bradano-Nebenlaufs, der nur in Regenzeiten Wasser führt, unmittelbar bevor sich das Tal zur Küstenebene des jonischen Meeres öffnet. Die *Gravina di Laterza* mündet unmittelbar in den Golf von Tarent. Das mittelalterliche Casale Laterza entstand an einem wasserreichen Nebenlauf der Gravina, der die wirtschaftliche Bedeutung des Ortes bedingt. An den nächstfolgenden Tälern der Region um Tarent entstanden aus entsprechenden Felsensiedlungen die Orte, Castellaneta, Mottola und Massafra[206].
Südwestlich von Matera, im Gebiet der Basilicata, durchziehen die tiefen Täler des Bradano und Basento, Agri und Sinni die Landschaft; Städte wie Montescaglioso, Miglionico,

---

[199] Zu den Felsenkirchen s. CHIESE E ASCETERI 1995; die Cripta del Peccato Originale stammt aus dem 9. Jahrhundert s.u.; es gibt aber auch Felsenkirchen ausdem 18. Jahrhundert und Nutzbauten wie Viehställe aus späterer Zeit.
[200] LAUREANO 1993; der aus Matera stammende UNESCO-Beauftragte für die Trockengebiete der Erde interpretiert den Höhlenbau der Murgia ausgehend von der Notwendigkeit der Kanalisation und Speicherung des spärlich vorhandenen Wassers; bei Grabungsarbeiten unter der Piazza Vittorio Veneto wurde kürzlich nicht nur die Felsenkirche S. Spirito, sondern auch eine enorme, 15 m hohe Zisterne freigelegt, die wenigstens aus dem 16. Jahrhundert stammen dürfte, s. PADULA/ MOTTA 1992; tatsächlich bildet die Wasserversorgung die vielleicht wichtigste Voraussetzung für die Entstehung einer größeren Stadt.
[201] Vgl. unten, S.71.
[202] DALENA 1988; SAN NICOLA DEI GRECI 1990.
[203] Der Großgrundbesitz der *massae* wird unterteilt in *fundi*, s. A. GUILLOU 1978.
[204] PIAZZA S. FRANCESCO 1986; CAMERINI/ LIONETTI 1995.
[205] STHAMER 1926.
[206] Vgl. FONSECA 1970.

Montepeloso (Irsina) oder Acerenza, liegen auf steilen, gut zu verteidigenden Bergrücken. Nordöstlich, in Richtung Apulien, wird das Hügelland flacher, wie schon die Ortsnamen Santeramo *in Colle* oder Gioia *del Colle* (im Gegensatz zu *Monte*peloso, ...) verraten. Als gut befestigtes Zentrum am Westrand Apuliens kommt Matera neben benachbarten Ortschaften der Basilicata auch eine besondere strategische Bedeutung zu. *Civitas* und Kastell liegen auf einem Bergsporn, der auf zwei Seiten in die Biegung der Gravina hineinragt, während der einzige Zugang von der rückwärtigen Hochebene durch einen tiefen Graben und Befestigungsanlagen geschützt war[207].

Ein umkämpftes Gebiet

> *Nam omnium quidem eorum gloria, munitissima capta est urbs Materia, quaeque igne ferroque ad nichilum redacta est*

Mit diesen Worten schildert die Chronik von Montecassino das Ereignis, mit dem Matera zum ersten Mal historisch greifbar wird - kürzer und prosaischer heißt es in der Chronik des Lupus zum Jahr 867: *incensa est Matera a Ludovico imperatore*[208]. Kaiser Ludwig II., der von seinem Vater Lothar I. das mittlere der drei fränkischen Reiche und die Kaiserkrone geerbt hatte, war den langobardischen Fürsten von Benevent zu Hilfe geeilt, um die Sarazenen zu vertreiben, die seit 20 Jahren ein Teilgebiet des langobardischen Herrschaftsbereichs besetzt und und einem in Bari ansässigen Emir unterstellt hatten[209]. *Eorum* - das sind die Sarazenen, die offenbar Matera zu einer Festung gegen Angriffe von Westen ausgebaut hatten; neben Bari und Matera gehörte auch Tarent zum Gebiet des Emirats[210]. Nachdem die Sarazenen vertrieben waren, wollten die Langobarden den fränkischen Kaiser offenbar so schnell wie möglich wieder loswerden, denn er wurde im Jahr nach der Einäscherung Materas in Benevent gefangengenommen und aus dem Fürstentum hinauskomplimentiert.
Im Anschluß an diese Ereignisse gelangte Matera für rund 200 Jahre unter die Herrschaft des oströmischen Reichs. Dennoch blieb gerade das Gebiet der heutigen Basilicata, zwischen der apulischen Adriaküste im Osten, dem Golf von Tarent im Süden und den Bergen des Appenin im Westen, bis zur Errichtung des Königreichs Sizilien ständig umkämpft. Die tiefere Ursache dieser Auseinandersetzungen war der Zerfall der antiken Reichseinheit in der Zeit der Völkerwanderung. Zwar erlebte die Region, nach der Herrschaft der Goten und der justinianischen Rückeroberung, unter den Langobarden eine fast 300 Jahre andauernde, friedliche Epoche, die jedoch durch die weitgehende Auflösung der Strukturen des antiken Reichs bedingt war: die Städte der jonischen Küste und des Hinterlandes hatten aufgehört zu existieren, das Westreich bestand nicht mehr, während das Ostreich nur den Süden Apuliens mit Hilfe eines Grenzwalls gegen die Langobarden behaupten konnte[211]. Die *renovatio imperii* des Westens, aber auch die Wiedererstarkung des Ostreichs nach dem Bilderstreit war mit Hoheitsansprüchen auf die süditalienischen Gebiete verbunden. Otto der Große kam 968 nach Süditalien, um eine Anerkennung seiner Kaiserwürde durch Konstantinopel zu bewirken[212]. Sein Sohn Otto II., der 972 die byzantinische Prinzessin Theophanu heiratete,

---

[207] PIAZZA S. FRANCESCO 1986; CHIESE E ASCETERI 1995, S.171, Nr.141, Fußn.1; DENTRO LE MURA 1996, S. 21.
[208] CHRONICA SANCTI BENEDICTI, S.471; CHRONICON CASINENSE, S.224; vgl. CHRONICA MONASTERII CASINENSIS, S.606: *Materam interim munitissimam illorum civitatem capiens igne illam ferroque consumpsit*; ERCHEMPERT, S.252: *Materam adiit, quam et sine mora igne cepitque*; LUPUS, a. 867.
[209] MUSCA 1967.
[210] Nur so erklärt sich die von den Chronisten erwähnte außergewöhnliche Bewehrung der Stadt; Ludwig II. zog nach der Zerstörung Materas noch bis Oria (zwischen Tarent und Brindisi) weiter.
[211] D'ANDRIA 1978; MARIN 1977; CAGIANO DI AZEVEDO 1974.
[212] Vgl. LUPUS, a.969: *introivit Otto rex in Apuliam mense Martii et obsedevit civitatem Bari* [...], zum Aufenthalt Ottos und der Süditalien-Politik der westlichen Kaiser s. HOUBEN 1989, S. 32 ff.

erlitt 982 in Kalabrien eine Niederlage gegen den sizilianischen Emir Abu Al-Qasim und starb im folgenden Jahr an Malaria[213].
Währenddessen konnten die Sarazenen von Siziliens aus mit unterschiedlichem Erfolg in die Zwischenbereiche des östlichen und westlichen Herrschaftsgebiets vordringen[214]. Sie belagerten 976 Gravina, *dissipaverunt Calabriam* 986, *depopulaverunt vicos Barenses* 988, eroberten 994 Matera und belagerten 1003 Montescaglioso[215]. Die byzantinische Herrschaft wurde aber nicht nur von außen angegriffen[216]. Bari, Zentrum der oströmischen Provinz unter der Leitung eines Katepans, war seit der Zeit des Emirats eine der bedeutendsten italienischen Handelsstädte[217]. Machtkämpfe unter den wohlhabenden Familien der Stadt verschonten auch nicht die Beamten des oströmischen Reiches[218]. Für kurze Zeit führte 1009 unter Ismael von Bari ein Aufstand, an dem auch Trani, Bitetto und Bitonto beteiligt waren, zur Unabhängigkeit der apulischen Küstenstädte[219]. Nach der Rückeroberung ließ Katepan Basilius Mesardonites 1011 in Bari ein neues *Prätorion* errichten, an dessen Stelle später die Nikolausbasilika entstand. Heinrich verlieh dem 1020 in Bamberg verstorbenen Ismael den Titel eines *Dux Apulie*, ohne ihn jedoch wieder in sein Herzogtum einsetzen zu können. Erst sein Sohn Argyros konnte 1042, aufgrund eines Sieges normannischer Söldner im Dienste des aufständischen Statthalters von Melfi Arduin über die byzantinischen Truppen, die Herrschaft als *dux Italiae* und *princeps* von Bari antreten[220].
Der *große Zusammenprall*, bei dem Katepan Boiohannes gefangen genommen wurde, fand 40 km westlich von Matera zwischen Montepeloso (dem heutigen Irsina) und dem Monte Serico statt[221]. *Inierunt pactum cum ipsis Franchis Materienses et Barenses*, so ist in den anonymen *Annales Barenses* zu lesen - mit *Franchis* sind wiederum die Normannen gemeint[222]. Die Materaner kam dieser Pakt teuer zu stehen: der erfolgreiche oströmische General Maniakes, der als Opfer einer Intrige bald darauf in Makedonien ums Leben kam, zog von Tarent aus nach Matera *et fecit ibi grande homicidium*[223]. Anschließend wählten die Normannen Wilhelm Eisenarm zu ihrem *comes*, und zwar, der Lupus-Chronik zufolge, die hier von anderen Berichten abweicht, in Matera[224]. Schon im folgenden Jahr gelangte die Stadt allerdings wieder unter die oströmische Herrschaft, da Argyros sein Herzogtum Konstantinopel unterstellte. Daraufhin beanspruchte auch Fürst Waimar von Salerno den Titel des Herzogs von Apulien. Nach der Ermordung Waimars 1052 ging der Titel an den normannischen *comes* Robert Guiscard über, der dessen Tochter Sichelgaita heiratete, obwohl er dazu die bestehende Ehe mit seiner ersten Frau Alberada annullieren mußte[225]. Benevent hatte sich indessen 1051 dem Papst unterworfen[226].

---

[213] RILL 1995, S.66-71.
[214] Zur Süditalienpolitik der westlichen Kaiser s. HOUBEN 1989, S.31-54.
[215] LUPUS, a. 976, 986, 988, 994, 1003; vgl. ANNALES BARENSES , a. 996; ANNALES BENEVENTANI, S.167: *Matera a Saracenis incensa*; ROMUALD, S.401: *in Apulia Civitas Matera a Sarracenis destructa est*.
[216] Zur byzantinischen Herrschaft FALKENHAUSEN 1967; GUILLOU 1970; vgl. ROTILI 1980A.
[217] So leitet sich der Begriff *fondaco*, eine spezifischen Mischung aus Warenlager, Markt und Herberge für Händler, vom arabischen *funduk* her, s. MUSCA 1967; AMBROSI 1980; FASOLI 1985, S. 173; FALKENHAUSEN 1986; CORSI 1993.
[218] FALKENHAUSEN 1986, S. 207 f.
[219] Zu Ismael s. oben (Kapitel Verlauf einer Grenze).
[220] Zur normannischen Epoche grundlegend CHALANDON 1907; ergänzend v.a. die Akten der *Giornate normanno-sveve*: ROBERTO IL GUISCARDO 1975; RUGGERO IL GRAN CONTE 1977; SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979; POTERE DUE GUGLIELMI 1981; POTERE NORMANNA SVEVA 1983; zu Apulien vor Gründung des Königreichs JAHN 1989.
[221] ANNALES BARENSES, a. 1042: *inter dues montes inierunt conflictum maximum.*
[222] Ebd.
[223] LUPUS, a. 1042; ANNALES BARENSES: *ante coram Materialis oculis plus quam ducentum occidi fecit impius*; zu Maniakes s. BAYNES/ MOSS 1964, S.60; RILL 1995, S.71 ff..
[224] LUPUS, a.a.O.; *comes* bezeichnet hier nicht, wie später, einen von mehreren normannischen *Grafen*, sondern den Heerführer der normannischen Truppen, der sich als *comes* - wörtlich *Gefolgsmann* - in die Dienste eines Herrschers, zunächst Atenulfs (*dux* in seiner Eigenschaft als Bruder Fürst Pandulfs III. von Benevent) und dann des Fürsten (*princeps*) Waimar von Salerno stellt, denn, so AMATUS, *non vaut la possesion sans prince secont la loi*; zit. nach CASSANDRO 1975, S.68; vgl. MÉNAGER 1980; JAHN 1989, S. 30 ff.; RUGGIERO 1991, S.45.
[225] Vgl. CASSANDRO 1975.
[226] DINA 1899; VEHSE 1932; ROTILI 1993.

In Matera verstarb 1054, im Jahr des großen Schismas zwischen West- und Ostkirche, der *protospatharius* Sico, in dem wohl der örtliche *topoteretes* der byzantinischen Herrschaft unter Argyros zu erkennen ist[227]. 1059 verlieh Papst Nikolaus II. Robert Guiscard den Titel des Herzogs von Apulien, Kalabrien und künftig, unter gegebenen Umständen, auch Sizilien[228]. Auch Apulien mußte allerdings ein zweites mal erobert werden und wurde danach in mehrere große Komitate aufgeteilt[229]. Matera gelangte 1064 an den Grafen Robert von Montescaglioso[230]. Bei seinem Tod 1080 heißt es in der Chronik des Lupus: *et eiecti sunt Normanni de Matera secundo*[231]. Daraufhin zog sein Bruder Gottfried, der Graf von Conversano, der nahezu die gesamte Terra d'Otranto beherrschte, in Matera ein[232]. Nach dessen Tod 1100 machte sein Sohn Alexander Matera zum eigentlichen Sitz seiner Herrschaft[233]. Damit begann er, in die Auseinandersetzungen um die Herrschaft über Apulien einzugreifen, die 1085 nach dem Tod Robert Guiscards zunächst mit einem Kompromiß gelöst worden waren. Roger Bursa, der Sohn zweiter Ehe, residierte als Herzog von Apulien in Salerno; Boemund, Sohn erster Ehe, blieb Herr von Tarent und Bari, und stieg andererseits durch den ersten Kreuzzug zum Fürsten von Antiochia auf.
Sowohl Alexander, als auch Raul (Rudolf), Graf von Montescaglioso, versuchten, von der Abwesenheit der beiden Söhne Robert Guiscards und der Schwäche ihrer Erben zu profitieren. Montescaglioso erscheint zu Beginn des 12. Jahrhunderts in den Urkunden als *Civitas Severiana* - bis zum Tod von Emma, der Witwe Rauls, einer Schwester des späteren Königs Roger II., um 1119[234]. Alexander errichtete seinerseits 1110 in Miglionico - gegenüber von Montescaglioso zwischen Bradano und Basento - ein bis heute erhaltenes Kastell[235]. Damit störte er die Verbindungen von Montescaglioso nach Tricarico, Pietrapertosa, Stigliano, Craco und Pisticci, den Orten im westlichen Teil der Grafschaft, während er gleichzeitig von Matera aus einen Riegel zwischen Tarent und Bari, die Besitzungen Boemunds schob. Nach dem Tod Roger Bursas und Boemunds 1111 und des Grafen Raul zur selben Zeit kam es zwischen Alexander und Konstanze, der Witwe Boemunds und Tochter König Philipps I. von Frankreich, die für ihren Sohn Boemund II. die Regentschaft übernommen hatte, zu Auseinandersetzungen, von denen Romuald von Salerno berichtet[236].
Zweimal gelang es Alexander, dessen Machtposition seine apulischen Gegner nicht gewachsen waren, die Regentin mit einem großen Gefolge in Gefangenschaft zu setzen: 1116, als sie zusammen mit Tankred, dem Herrn von Brindisi und Bruder Alexanders, sowie Humfried und Gottfried Britton, den Herren von Gravina und Stigliano, vielen Rittern und 120 Fußsoldaten *audacter* den Bradano überquerte, und 1119 mit einem Gefolge von 50 Rittern in Uggiano[237]. Während 1116 zugleich ein Maio von Bari mit einer Truppe von 200 Rittern und Fußsoldaten die Ländereien *Alexandri comitis Barensis* verwüstete, wird drei Jahre später auf seiten Alexanders erstmals Grimoald, der spätere *princeps* von Bari erwähnt[238]. Konstanze, die in einer Urkunde desselben Jahres aus Bari noch als Vormund *filii*

---

[227] LUPUS, a. 1054.
[228] MÉNAGER 1980, Dokument Nr. 6.
[229] CUOZZO 1985, 1989, 1992; JAHN 1989.
[230] LUPUS, a. 1064.
[231] LUPUS, a. 1080; mit *Robertus comes eximius* muß Robert von Montescaglioso gemeint sein, da Robert Guiscard erst 1085 stirbt, s. CUOZZO 1985; JAHN 1989.
[232] LUPUS, a. 1080, bezeichnet Gottfried fälschlich als Sohn von Robertus.
[233] LUPUS, a. 1101: *et in hoc anno de mense Septembris mortuus est Goffridus comes, et Alexius, filius eius, intravit Materiem, et superiora coeperunt habitari a Montensibus* [=Matera].
[234] Vgl. auch PERGAMENE DI MATERA, NR. 8 (1110), 9 (1115).
[235] ROMUALD, a.1110: *Eodem anno mense Septembris domnus Alexander comes fecit Miliolongum hedificare castellum*; vgl. unten, S.72.
[236] ROMUALD, a.1116, 1119, 1121, 1127.
[237] Uggiano befand sich an der Stelle des heutigen Ferrandina, unmittelbar südlich von Miglionico.
[238] Grimoald nennt sich auf einer blauen Urkunde in Gold-Lettern von 1123 *Gratia Dei et beati Nicolai princeps*, CDB, Bd. 5, Nr. 69; CITTADELLA NICOLAIANA 1995, Kat. 9, S.173; vgl. FALKENHAUSEN 1977A, 1986.

domini nostri Boamundi genannt wird, und die 1121 zusammen mit Herzog Wilhelm von Apulien und Tankred das Kastell *Sancte Trinitatis* am Basento eroberte, gelang es nicht mehr, die Herrschaft über Bari wiederzuerlangen. Fürst Grimoald von Bari verdankte seinen Aufstieg vor allem der gegen die Erben Boemunds gerichteten Politik des in Matera residierenden Grafen Alexander von Conversano.
Die Chronik des *Lupus Protospatharius* endet in den ersten Jahren der Herrschaft Alexanders über Matera. Wenn diese Chronik die Wahl Wilhelm Eisenarms nach Matera verlegt und Gottfried von Conversano als Sohn Roberts von Montescaglioso ausgibt, muß dies nicht auf einem *Irrtum* beruhen. Möglicherweise entstand die Chronik im Auftrag Alexanders von Conversano, der durch solche Modifikationen seine offenbar von Anfang an systematisch aufgebaute Machtposition legitimieren wollte[239]. Diese Macht war allerdings nicht von Dauer. 1127, nach dem Tod Wilhelms von Apulien, meldete Rogers II. von Sizilien seinen Anspruch auf die Herrschaft über Apulien an. Boemund II. wich nach Antiochia aus und überließ seinen apulischen Besitz Alexander zur Verwaltung. Das Ende der Grafschaft wird in verschiedenen Versionen überliefert: der Chronik Alexanders von Telese zufolge zog sich Alexander vor dem Angriff Rogers II. zurück und ließ in *quodam munitissimo oppido nomine Matera* seinen Sohn Gottfried zurück, der von Roger II. besiegt und gefangenggenommen wurde[240].
Romuald von Salerno berichtet dagegen, Gottfried habe sich 1127 bei der Belagerung des Kastells Sant'Angelo Roger unterworfen und sich später bei der Belagerung Brindisis durch den Bau von Steinschleudern hervortun können[241].
Von dieser Zeit an, und bis ins Spätmittelalter, sind nur sporadisch Ereignisse aus der Geschichte der Stadt Matera überliefert. Aufschlüsse über die weitere Situation der Stadt kann nur eine Untersuchung zur Position der Städte innerhalb der Institutionen des Königreichs Sizilien erbringen.

Die Institutionen des Königreichs Sizilien und die Situation der Städte

Pacem posui continuam - dieser in einem Diplom Rogers II. enthaltene Satz kennzeichnet den wesentlichen Unterschied zwischen der Epoche des Königreichs Sizilien und der vorangegangenen Zeit[242]: trotz oft gewaltsam unterdrückter Revolten, die vor allem anläßlich der Nachfolge verstorbener Herrscher immer wieder ausbrachen, trotz des tiefgreifenden Konflikts zwischen Kirche und Staat in staufischer Zeit und späteren bewaffneten Auseinandersetzungen aufgrund von Rivalitäten innerhalb der Königsfamilie der Anjou läßt sich die Errichtung der Monarchie als Befriedung begreifen, erkennbar am unversehrten Bestand des Territoriums bis ins 19. Jahrhundert - wenn man von der Teilung aufgrund der Sizilianischen Vesper einmal absieht - und der Stabilität der Jahrhunderte hindurch kaum veränderten Institutionen[243]. Auch für Matera, das in den drei vorangegangenen Jahrhunderten nacheinander unter langobardischer, sarazenischer, oströmischer und normannischer Herrschaft gestanden hatte, zweimal zerstört worden war, von den Normannen dreimal nacheinander eingenommen werden mußte und anschließend unter Graf Alexander in die

---

[239] Schon Carabellese vermutet die Entstehung zugeschriebenen Chronik in Matera, aufgrund der vielen, die Geschichte der Stadt betreffenden Details, s. CARABELLESE 1905, S. 315: *evidentemente un cittadino di Matera*.
[240] ALEXANDER TELESINUS, Buch II, Kap.37-38; Alexander floh nach Dalmatien und trat später als Gesandter Kaiser Konrads III. in Konstantinopel auf; s. HOUBEN 1997, S.66, 94.
[241] ROMUALD, a. 1127, 1129: *Gofredus enim domni Al*[ex]*andri filius et Riccardus Clerimonti dominus*[...] *confecerunt balistas et machinas, que totam subito destruxerunt turrem.*
[242] Zit. nach: FASOLI 1981, S. 150; vgl. ALEXANDER TELESINUS: *Nachdem die Feierlichkeiten der Königskrönung zu Ende gegangen waren und die Teilnehmer nach Hause zurückgekehrt waren, begann der König im stillen darüber nachzudenken, wie er sein Königreich - denn dies war sein größter Wunsch - mit einem dauerhaften Frieden festigen* [...] *könne* [...], zit. nach HOUBEN 1997, S.63.
[243] Vgl. GALASSO 1992.

Auseinandersetzungen um die Vorherrschaft in Apulien verwickelt war, begann eine viele Jahrhunderte andauernde Epoche des Friedens.
Die Befriedung des damals größten europäischen Staatsterritoriums wurde ermöglicht durch eine Politik, die die unterschiedlichen Voraussetzungen der verschiedenen Teile des Reichs nicht nur respektierte, sondern sich diese im Gegenteil zunutze machte[244]. Dies wird deutlich aus der Ableitung der einzelnen Hofämter: der *amiratus* entsteht aus dem arabischen Emir, Protonotar und Logothet nach byzantinischem Modell, der Kämmerer ist normannischer und der *comestabulus* fränkischer Herkunft[245]. Andere Ämter, wie der Katepan oder der Turmarch, und Titel, wie der in byzantinischer Zeit mehrfach in Matera nachweisbare *protospatharius* verlieren dagegen an Bedeutung[246]. Vor allem war nur ein nicht-kirchliches Rechtssystem, in Anlehnung an die Gesetzgebung Justinians, geeignet, auch die Zustimmung der Griechen, Juden und vor allem der Araber Siziliens zu erlangen. *Rex autem Roggerius in regno suo perfecte pacis tranquillitate potitus, pro conservanda pace camerarios et iusticiarios per totam terram instituit, leges a se noviter conditas promulgavit, malas consuetudines de medio abstulit* - so beschreibt der Chronist Romuald von Salerno die gesetzgeberische Aktivität des ersten Normannenkönigs, die die Grundlage für die späteren Bestimmungen bis hin zu den Konstitutionen Friedrichs II. bildet[247]. Das Amt des Justitiars ist eine neugeschaffene Funktion in einem Staat, der die *iustitia* mit einer nahezu sakralen Aura ausstattet[248]. Die Justitiare waren auch die Vorgesetzten der Richter in den einzelnen Städten.
Richter bildeten, zusammen mit Notaren und weiteren Beamten, die städtische Führungsschicht, und zwar in Apulien schon seit byzantinischer Zeit[249]. In Bari überlebten mehrere Richter-Familien unbeschadet den Wechsel von der byzantinischen zur normannischen Herrschaft[250]. In Matera unterzeichnet 1040 ein *Dumnandus imperialis critis* (griechisch κριτης) eine Urkunde[251]. Fast gleichlautend wird 1208 ein Donandus als *regalis Matere iudex* bezeichnet[252]. Richter sind nur eingeschränkt für die Strafgerichtsbarkeit zuständig[253]. Sie sind überall dort tätig, wo Verträge, Besitzverhältnisse, Immobilientransaktionen, Aussteuern oder Testamente schriftlich festgehalten werden, und daher relativ gut greifbar, wo immer solche Urkunden erhalten sind - in Matera etwa seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[254]. Königliche Richter sind außerdem Verwaltungsbeamte des Reichs: ein Mandat Karls I. *universis hominibus Matere* vom 4. November 1270 ist stellvertretend an die Richter Grisantus, Philippus und Jacobus gerichtet[255]. Philippus und Jacobus sind auch anderweitig 1267 und 1273 als *regalis Matere*

---

[244] In der ersten Assise Rogers II. spricht dieser von der *varietate populorum nostro regno subiectorum*, s. TROMBETTI BUDRIESI 1992, S. 71; HOUBEN 1997, S.144; vgl. FALKENHAUSEN 1979; TRAMONTANA 1983, 1985.
[245] Die 'griechischen' Ämter verlieren allerdings, ebenso wie die anfangs vorherrschende griechische Sprache, allmählich an Bedeutung, s. HOUBEN 1997, S.113 f., 149 ff.; TAKAYAMA 1993.
[246] CHRONICON VULTURNENSE II, 76, 12 (893; *protospatharius* Godinus); LUPUS a. 1054 (*protospatharius* Sico); CDB, Bd. 4, Nr. 29 (1040; Turmarch Romuald, *spathariocandidatus* Gaiderisius); zur Funktion der griechischen Ämter und Titel unter den Normannen s. BIBICOU 1959; FALKENHAUSEN 1977A; FASOLI 1985, S.171; in Matera ist noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Katepan als Assessor der Kommune für Polizeiangelegenheiten tätig, s. Diehl 1894, S.152.
[247] ROMUALD, vgl. HOUBEN 1997, S.135; TAKAYAMA 1993, S.77; TROMBETTI BUDRIESI 1992; KONSTITUTIONEN.
[248] [...] *Daher nennt ein Jurist die Rechtslehrer Priester des Rechts*, Prooemium der Assisen Rogers II., zit. nach HOUBEN 1997, S.142; in den Konstitutionen von Melfi ist von einem Kult der Justiz und des Friedens die Rede, KONSTITUTIONEN, S.158, 186.
[249] Vgl. die sehr interssante Untersuchung zu Pozzuoli bei RUGGIERO 1991, S. 107-174, v.a. S.133 ff.
[250] FALKENHAUSEN 1977A.
[251] CDB, Bd. 4, Nr. 29
[252] VENDOLA 1936.
[253] HOUBEN 1997, S.151.
[254] S. PERGAMENE DI MATERA.
[255] REG. CANC. ANG., Bd. 7, S.4, Nr. 16; es handelt sich offenbar um drei Brüder, falls sich die Angabe Matthei Grassi nicht nur auf den letztgenannten bezieht.

iudex erwähnt[256]. Jacobus verheiratete 1276 seinen Sohn Manfred mit einer Constantia, Enkelin eines Richters Robertus aus Miglionico, und 1284 seine Tochter, die ebenfalls Constantia hieß, mit dem Materaner Richter Andreas, Sohn eines Martinus, der zwischen 1248 und 1259 vom Notar zum Richter aufgestiegen war[257]. Andreas' Sohn Eustasius heiratete 1305 Blancaperna, die Tochter des Richters Johannes Saracenus, der um 1270 in Neapel studiert hatte und dessen Vater ebenfalls bereits Richter in Matera war[258].
Die verwandtschaftlich verbundene Materaner Oberschicht verbindet mehr mit der Oberschicht anderer Städte, als mit der Mehrheit der eigenen Bevölkerung. Ein *Alfanus magister mathera*, Sohn eines Petrus aus Bari, stiftet 1097 der Nikolausbasilika ein Grundstück[259]. 1227 heiratet ein Eustasius aus Terlizzi eine Materanerin, 1243 ein Petrus aus Matera, der wiederum als *magister* gekennzeichnet ist, eine gewisse Carupresa aus Terlizzi - besonders interessant ist das zweite Dokument, das die gesamte Aussteuer aufführt, die Gregorius, Sohn des Angelus, seiner Tochter nach lokalem und langobardischem Recht mit in die Ehe gibt; derselbe Petrus verheiratet 1262 seine Tochter Pumecta mit Bartholomäus, dem Sohn des Angelus aus Terlizzi[260]. 1248 verkauft ein Petrus Straczatus aus Brindisi dem oben erwähnten Materaner Richter Martinus einen Garten und eine Höhle[261]. Ein aus Matera stammender Notar namens Roger lebt um 1270 in Ostuni[262]. Um 1300 ist ein Johannes aus Matera als Notar Erzbischof Romualds in Bari tätig[263].
Die horizontale Verbindung zur Oberschicht anderer Städte, und die gleichzeitige vertikale Trennung zwischen Ober- und Unterschicht, mag einer der Gründe sein, warum sich in Matera, anders als in norditalienischen Städten, erst im späten 15. Jahrhundert ein kommunales Selbstbewußtsein entwickelt[264]. Die Stadt ist im Königreich Sizilien - anderers als im Norden Italiens - keine autonome Einheit: in den Konstitutionen von Melfi ist das gesamte Reich, ohne Unterschied zwischen Stadt und Land, in *terre* eingeteilt - Städten, die ihren eigenen Rat wählen, droht Strafe[265]. Andererseits mußten sich die Kommunen auch nicht gegen lokale Feudalherren durchsetzen, die nur vorübergehend, zu Beginn der normannischen Herrschaft eine Rolle spielten - die Rechtssicherheit, die norditalienische Städte erst durch eine Selbstverwaltung erlangten, garantierte im Königreich Sizilien der Staat[266].
Die Städte waren in vielfacher Weise in die Reichsstrukturen einbezogen. Ein Mandat Friedrichs II. von 1240 fordert Matera und eine Reihe weiterer Städte auf, am Palmsonntag je zwei Gesandte zum Generalparlament nach Foggia zu schicken[267]. Königliche Richter wie Grisantus, Jacobus und Philippus, Adressaten des Mandats Karls I., bedurften der Ernennung durch einen Justitiar. Städtische Beamte wurden aber auch selbst in der Reichsverwaltung tätig.
Mathia de Matera ist 1184 Notar König Wilhelms II. und Simeon, ebenfalls aus Matera, zugleich Notar Tankreds von Lecce[268]. Leo de Matera ist 1200 Notar in Palermo und 1220 Justitiar Kalabriens[269]. Als *notarius et fidelis noster* bezeichnet Friedrich II. 1232 den

---

[256] VENDOLA 1936.
[257] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 34, 39; zu Martinus, Sohn des verstorbenen *sire Maureliano* Nr. 23, 26.
[258] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 53; REG. CANC. ANG., Bd. 4, S.59, Nr. 376.
[259] CDB, Bd. 5, Nr.24; möglicherweise zu identifizieren mit einem Besitz auf Materaner Gebiet in der *lama Ursara*, den Heinrich VI. S. Nicola 1195 bestätigt, CDB VI, Nr.1.
[260] CDB, Bd. 3, Nr. CCXVI, CCXLVII, CCLXXVII.
[261] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 23.
[262] REG. CANC. ANG., Bd. 4, S.100, Nr. 663.
[263] CDB, Bd. 2, Nr. 47, 49 (1296, 1300); CDB, Bd. 13, Nr. 89 (1300).
[264] Vgl. FASOLI 1981, 1985.
[265] KONSTITUTIONEN I, 50; I, 106.
[266] FASOLI 1981, S. 150.
[267] HUILLARD-BRÉHOLLES V, S.796 ff.; vgl. FASOLI 1985, S. 179.
[268] CDB, Bd. 21, Nr. 102.
[269] BÖHMER, Bd. 2, Nr. 541; Bd. 2, Nr. 12643; s. KANTOROWICZ 1986, S.122.

Materaner Procopius, Philippus de Matera ist 1243 sein Archivar (*scrinarius*)[270]. Robertus de Matera ist unter Karl I. in zahlreichen Urkunden als Notar *in officio rationum* bezeugt[271]. Pagano di Pietro aus Matera wird 1269 als Inquisitor im Justizierat Val di Crati und Terra Giordana mit der Aufgabe betreut, ein Inventar der zu beschlagnahmenden Güter ghibellinischer Rebellen anzulegen[272]. Ebenfalls als Inquisitor ist 1278 der Richter Simon aus Matera in der Capitanata tätig[273]. Der bereits erwähnte *iudex Saracenus de Matera* bekleidet 1270 das Amt des *magister massarius* der Terra d'Otranto[274]. Franciscus de Milo de Matera, *habitator Gravine*, ist 1269 Aufseher der dortigen, königlichen Masseria[275]. Bald darauf lebt er jedoch, zusammen mit zwei weiteren *subofficiales* des Leo Scalensi aus Venosa, der offenbar den Richter Saracenus im Amt des Aufsehers der Domänen der Terra d'Otranto abgelöst hat, wieder in Matera[276].
Der Posten eines Aufsehers der Masserien und Prokurators der Insel Korfu wurde einem Pantaleon aus Matera 1277 wieder entzogen, weil er sich unerlaubt von seinem Amt entfernte[277]. 1279 ist er dann *magister aratiarum* der Basilicata, ein Amt, das schon 1270, zusammen mit dem häufiger genannten Valerianus aus Spinazzola, der Materaner Stephanus innehat[278]. Die königliche Pferdezucht muß sich in der Ebene zwischen Spinazzola und Gravina, längs der Via Appia, befunden haben. Ein entsprechender Marstall befand sich seit staufischer Zeit an der Porta S. Cataldo in Gravina[279]. Die Benediktinerinnen von SS. Lucia ed Agata aus Matera verpachteten 1273 ein *castellum novum* genanntes Gelände in Spinazzola an den *magister omnium regiarum arraciarum regni Sicilie* Gottfried Bovet[280]. 1277 war ein Eustasius de David de Matera *magister aratiarum* in Kalabrien[281].
Matera war nach Auskunft der Quellen seit Beginn des Königreichs Demanialstadt. Ein Feudalherr läßt sich nach Graf Alexander nicht nachweisen[282]. In dem um die Mitte des 12. Jahrhunderts angefertigten *Catalogus Baronum*, in dem sämtliche Lehen auch in der Umgebung Materas, in den Grafschaften von Gravina und Montescaglioso, im Gebiet von Montepeloso und Orten wie Miglionico, Pomarico, Ginosa, Gioia del Colle oder Acquaviva delle Fonti aufgeführt sind, bleibt Matera, wie andere große Städte, unerwähnt[283]. Ein Kastellan namens Bisancius ist 1208 bezeugt, um 1270 heißt dieser Henricus, genannt Cornutus[284]. Kastellane sind seit der Zeit Wilhelms II. nachweisbar und wurden, jedenfalls seit staufischer Zeit, von den *provisores castrorum* eingesetzt, die wiederum direkt vom König abhängig waren[285]. Das *Castrum* von Matera zählt 1269 zu den königlichen Kastellen. Nach dem Statut über die Reparatur der Kastelle soll es von den Bewohnern der *Civitas* und des Sasso Barisano instandgehalten werden, während die Bewohner des Sasso Caveoso

---

[270] CDB, Bd. 11, Nr.1, 2; Procopius residiert seit 1240 in Melfi, s. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.210.
[271] REG. CANC. ANG., Bd. 3, S.79, Nr. 13; Bd. 4, S.127, Nr. 844; Bd. 7, S.32, Nr. 130; S.125, Nr. 90; Bd. 8, S.155, Nr. 325; S.247, Nr. 741; S.296, Nr. 50.
[272] REG. CANC. ANG., Bd. 2, S.17, Nr. 51.
[273] REG. CANC. ANG., Bd. 18, S.356, Nr. 713.
[274] REG. CANC. ANG., Bd. 3, S.262, Nr. 837; an der Fassade der Kathedrale ist der Grabstein des Richters vermauert mit der Aufschrift: SEPULCRUM IUDICIS SARACENI, Abb. s. CATTEDRALE MATERA 1990.
[275] REG. CANC. ANG., Bd. 4, S.48, Nr. 295.
[276] REG. CANC. ANG., Bd. 7, S.154, Nr. 320.
[277] […] *quia inlicenciate recessit*, REG. CANC. ANG., Bd. 18, S.404, Nr. 832; zu Pantaleon s. auch STHAMER 1994, S.165, 509, Dok. 112.
[278] REG. CANC. ANG., Bd. 20, S.155, Nr. 389; Bd. 3, S.262 f., Nr. 837; vgl. S.135, Nr. 201; Bd. 5, S.128, Nr. 118.
[279] NARDONE 1990, S.100 ff.
[280] VENDOLA 1936; PERGAMENE DI MATERA, Nr. 29, 31.
[281] REG. CANC. ANG., Bd. 18, S.331, Nr. 659.
[282] Die Spur eines bei GATTINI, G. 1882 genannten Adam Avenello verliert sich bald darauf wieder bei Neapel, s. ALEXANDER TELESINUS, Buch 3, Kap. 27; Buch 4, Kap. 1-2; vgl. dagegen PEDÍO 1987, Bd. 3, S.175, 186.
[283] CATALOGUS BARONUM; vgl. CUOZZO 1984.
[284] Riccardus, Sohn des Bisancius, unterzeichnet eine Urkunde zugunsten der Nonnen von S. Lucia, s. VENDOLA 1936; zu Henricus s. REG. CANC. ANG., Bd. 7, S.203, Nr. 125 (dort als *contergius* bezeichnet, vgl. Bd. 5, S.176, Nr. 297); Bd. 8, S.281, Nr. 30.
[285] STHAMER 1914.

zusammen mit den *Saracenos casalis S. Iacobi* für die Reparatur der *domus* Girifalco am Bradano, und diejenigen von Laterza und Ginosa für den Donjon von Ginosa zuständig sind. Karl I. von Anjou, der sich am 10. Februar 1271 und am 21. Juni 1282 in Matera aufhielt, zog die Stadt zusammen mit Barletta für den Unterhalt des außerordentlich stark besetzten Kastells von Acerenza heran[286]. Das staufische Kastell von Gravina gehörte zu den *castra exempta*, deren Kastellan der König selbst ernannte[287].
Eine der prominentesten Persönlichkeiten Materas ist zu Beginn des 14. Jahrhunderts der Conestabel Angelo de Berardis, der enge Beziehungen zu Fürst Philipp I. von Tarent unterhält - das Amt des *comestabulus* (ein Oberbefehlshaber eines Militärbezirks) ist schon durch den *Catalogus Baronum* belegt. Matera war seit 1292 Teil des von Karl II., analog zur Herrschaft Boemunds und Manfreds, für seinen Sohn neu eingerichteten Fürstentums[288]. Philipp schenkte dem Conestabel 1309 Häuser oder Höhlen, Weinberge und Olivenhaine in Ginosa, die dieser 1314 mit Gütern der dortigen Niederlassung des Deutschen Ordens in Matera vertauschte[289]. Von zwei Privilegien König Roberts von 1315 und Philipps von 1316 ließ Porfida, die Witwe de' Berardis' 1326 eine notarielle Abschrift anfertigen[290]. Im Testament des Conestabels 1318 ist vermerkt, er habe Philipp vier *quinterni di carta pergamena scritti in idioma francese* und eine Weltkarte geliehen[291]. 1333 wurde für die minderjährigen Kinder der wiederverheirateten Witwe ein Vormund bestimmt[292].
Eine Folge der starken Einbindung der städtischen Führungsschicht in die militärischen und zivilen Verwaltungsstrukturen des Reichs scheint Loyalität gegenüber dem Königtum und eine eher vorsichtige Haltung in Zeiten des Machtwechsels gewesen zu sein. Ein Philippus de Matera befindetet sich zwar unter den staufischen proditores, deren Güter Karl I. beschlagnahmen läßt[293]. Auch unter den Anjou versieht dagegen in Matera der Richter Andreas, Sohn des in staufischer Zeit tätigen Notars und Richters Martinus sein Amt[294]. Die Beteiligung der Stadt an einer Rebellion ist jedenfalls nur in einem einzigen Fall überliefert. Sie richtete sich nicht gegen einen König, sondern gegen den in der Zeit der Minderjährigkeit Friedrichs II. eingesetzten päpstlichen Legaten Walter von Brienne[295]. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Stadt noch im selben Jahr zum Sitz des Erzbischofs von Acerenza erhoben und damit enger an die päpstliche Kurie gebunden wurde. Daß der erste in Matera residierende Erzbischof Andreas zeitweise auch als Justitiar Kaiser Ottos IV. fungierte, ist ungewöhnlich, die späteren Konstitutionen Friedrichs II. schließen eine solche zivile Funktion kirchlicher Würdenträger grundsätzlich aus[296]. Die Geschichte der kirchlichen Institutionen ist dennoch von der allgemeinen historischen Entwicklung nicht zu trennen.

Kirchliche Institutionen

Bistumsgliederung

Schon die Entstehung des Bistums Matera und der nachmaligen Erzdiözese Acerenza ist letztlich auf ein Wechselspiel zwischen westlichem und östlichem Kaiser, Papst und Patriarch

---

[286] Ebd.; DURRIEU 1887, S.171, 187; ebenso der Thronfolger Karl II. 1284, STHAMER 1994, S.681, Anm. 4.
[287] 1270 gestattet der König dem *miles* Philippe de Saumer und seiner Familie, den *Palatium regium Gravine* zu benutzen, s. REG. CANC. ANG., Bd. 3, S.193, Nr.493.
[288] Vgl. MARTIN 1985, S. 113; DELL'AQUILA/ LENTI 1988.
[289] Urkunden ehem. Staatsarchiv Neapel und Kommunalarchiv Putignano s. BOZZA/ CAPONE 1991, S. 54.
[290] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 60.
[291] NELLI 1751, Kap. 23; VOLPE 1818, S.50 ff.
[292] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 64.
[293] REG. CANC. ANG., Bd. 3, S.179, Nr. 423; dort wird der Witwe Constantia de Urbe ein jährlicher Unterhalt aus dem beschlagnahmten Vermögen zugesprochen.
[294] Vgl. oben, S.53, Fußnote 257.
[295] VENDOLA 1940, Nr. 48, S.45-47; dazu NEUMANN 1986, S.146.
[296] KAMP 1975, S.776; KONSTITUTIONEN I, 49.

von Konstantinopel um Macht- und Hoheitsansprüche auf süditalienischem Gebiet zurückzuführen. 968, im selben Jahr, in dem Otto I., bemüht um die Anerkennung seiner Kaiserwürde, in Süditalien weilt und in den neu erschlossenen Ostgebieten im Norden seines Reichs die Erzdiözese Magdeburg einrichtet, weist Kaiser Nikephoros Phokas seinen Patriarchen Polyeuctos an, den Bischof von Otranto zum Erzbischof zu erheben, damit in ganz Apulien und Kalabrien nicht mehr, wie bisher, nach lateinischem, sondern nach griechischem Ritus die Messe zelebriert werde; gleichzeitig verleiht Polyeuctos dem Erzbischof von Otranto das Privileg, in Matera, Acerenza, Gravina, Tricarico und Tursi Bischöfe zu weihen[297]. Erst zwei Jahre vorher hatte Papst Johannes XIII. den erzbischöflichen Rang der Bischöfe von Benevent, Salerno und Capua festgestellt. Johannes XV. unterstellte aber 989 Acerenza dem Erzbischof von Salerno[298].

Es ist nicht bekannt, inwieweit der Bischof von Otranto von seiner Befugnis, Suffragane zu weihen, Gebrauch machte. Im ausgehenden 10. Jahrhundert wurde das gesamte Gebiet der genannten Bistümer von den Sarazenen angegriffen, denen das oströmische Militär offenbar nicht ausreichend Widerstand entgegensetzen konnte[299]. Lediglich in Tursi läßt sich gegen Ende der byzantinischen Herrschaft ein griechischer Bischof nachweisen[300]. Einiges weist darauf hin, daß es zu dieser Zeit auch in Matera einen griechischen Bischof gab, doch sind die entsprechenden Nachrichten unsicher und kaum zu überprüfen. So berichtet Gattini - die Grundlage ist nicht bekannt - von einem Bischof Alveferius, der verheiratet und Vater eines Sohnes war, 1044 vom Papst suspendiert wurde, aber 1047 noch im Amt gewesen sei[301]. Ein in einem gefälschten, 1065 datierten Dokument genannter Bischof Stefan ist möglicherweise keine freie Erfindung[302]. In einem bislang übersehenen Materaner Dokument von 1040, das sich heute im Archiv von S. Nicola in Bari befindet, ist sogar eine gewisse Grisa, Tochter des Turmarchen Romuald und *uxor Stephani ve*[ne]*r*[andi] *ar*[c]*h*[i] *epi*[scopi] genannt[303]. Es gibt keine anderen Hinweise auf die Existenz eines Materaner Erzbischofs zu dieser Zeit, doch erscheint der Hinweis auf einen verheirateten, und damit in der Auffassung der lateinischen Kirche illegitimen Bischof eine spätere Fälschung auszuschließen[304].

Möglicherweise gab es also in der Zeit des apulischen Herzogs Argyros, bevor Matera 1064 von dem normannischen Grafen Robert von Montescaglioso erneut erobert wurde, drei griechische Bischöfe, und anscheinend sogar den Versuch, Matera als Erzbischofssitz zu konstituieren. Dies könnte auch erklären, warum Matera in normannischer Zeit nicht, wie die übrigen 968 genannten Bistümer, Suffraganbistum von Acerenza wurde, sondern nur Teil der Diözese von Acerenza - und dies, obwohl die Gebiete von Matera und Acerenza deutlich getrennt sind und sich nur in Montepeloso, dem heutigen Irsina, berühren[305]. Montepeloso selbst war offenbar unter byzantinischer Herrschaft Sitz eines lateinischen, von Salerno abhängigen Bischofs[306]. Nachdem in normannischer Zeit der Erzbischof von Acerenza die Diözese zunächst eigenmächtig an Tricarico angegliedert hatte, ernannte Papst Calixtus II. 1123 Leo, den Abt der Benediktinerkirche S. Maria Nova zum Bischof eines unmittelbar dem

---

[297] LIUDPRAND, Abs. 62.
[298] KAMP 1977B.
[299] Nach LUPUS wurde Gravina 976, Montescaglioso 1003 belagert, Matera 994 erobert, vgl. oben; Pietrapertosa, ein hochgelegener Ort im Grenzgebiet der Diözesen Acerenza und Tricarico, befand sich längere Zeit in der Hand der Sarazenen, s. GUILLOU/HOLTZMANN 1961; vgl. den Ortsnamen *Castelsaraceno* (ein ähnlich hochgelegener Ort am Fuß des Monte Raparo in der Diözese Tursi/Anglona).
[300] FALKENHAUSEN 1996.
[301] GATTINI 1882, s. PEDÍO 3, 1987, S.56.
[302] Zuerst publiziert von Serafino Tansi: Historia chronologica monasterii S. Michaelis Archangeli Montis Caveosi, Neapel 1746; *An eine völlig freie Erfindung ist aber nicht zu denken.*[...] JAHN 1989, der eine Vorlage von 1060 annimmt.
[303] CDB, Bd.4, Nr.29; erwähnt nur bei CARABELLESE 1905, S.315.
[304] Die Frage, ob ein Priester, nicht etwa ein Bischof, der vor seiner Weihe verheiratet war, nach römischer Auffassung die Ehe annullieren mußte oder nach Auffassung Konstantinopels weiterhin für die Versorgung seiner Frau verantwortlich war, war einer der Streitpunkte des Schismas von 1054, s. BRÉHIER 1899.
[305] VENDOLA 1939; ITALIA PONTIFICIA; GIRGENSOHN 1973; FONSECA 1977A; KAMP 1977A, B, C; GUILLOU 1977B; HOUBEN 1986.
[306] ITALIA PONTIFICIA, S.476 ff. vgl. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.34.

Heiligen Stuhl unterstellten Bistums, das jedoch zu Beginn des Königreichs, nach der Zerstörung der Stadt durch Roger II., wieder aufgehoben wurde. Daraufhin wandelte Innozenz II. S. Maria Nova in ein Priorat um, das er mit allen anderen Kirchen von Montepeloso der französischen Abtei *Chaise Dieu* in der Diözese Clermont übergab[307]. Matera gehört in normannischer Zeit jedenfalls zum Bistum von Acerenza. Als Suffraganbistümer nennt Papst Paschalis II. 1102 neben Gravina, Tricarico und Tursi auch Potenza und Venosa, nicht aber Matera[308]. Zur Mensa des Erzbischofs gehörten laut Ughelli 1179 eine Marienkirche und 1200 eine Petruskirche in Matera[309]. Die Einrichtung der Erzdiözesanprovinz, die mit der Initiative des normannischen Erzbischofs Arnaldus in Verbindung gebracht wird, erfolgte wahrscheinlich 1059 auf dem Konzil von Melfi, wo Papst Nikolaus II. Robert Guiscard als *Dei gratia et Sancti Petri dux Apulie et Calabrie et, utroque subveniente, futurum Sicilie* einsetzte, als Folge einer geänderten Politik des Papsttums gegenüber den Normannen nach dem Schisma zwischen Ost- und Westkirche 1054[310]. Die Kirche erlangte in normannischer Zeit durch Zuweisungen staatlicher Einkünfte einen nie dagewesenen Reichtum[311]. Zugleich entstand dadurch aber eine charakteristische Verschränkung der kirchlichen Interessen mit denen der Machthaber.
Bereits 1179 soll, einer nur bei Copeti überlieferten Nachricht zufolge, der Erzbischof von Acerenza beabsichtigt haben, im Zentrum von Matera, anstelle eines eingestürzten Gebäudeteils des Eustachiuskonvents, einen erzbischöflichen Palast zu errichten[312]. Sicher ist, daß Innozenz III. Matera zum zweiten Sitz des Erzbischofs erhob - möglicherweise auf persönliche Initiative des wahrscheinlich aus Matera stammenden Erzbischofs Andreas, vielleicht aber auch im Zusamenhang mit dem Aufstand gegen Walter von Brienne[313]. Innozenz hatte im selben Jahr den Bürgern von Matera, Barletta, Brindisi, Otranto und Gallipoli mit Exkommunikation gedroht, falls sie nicht innerhalb eines Monats von ihrer Rebellion gegen den Grafen abließen[314]. Erzbischof Andreas, der auch als Begründer des Materaner Kathedralbaus angesehen wird, war 1211 Justitiar Ottos IV., nahm 1228 am Hoftag Friedrichs II. in Barletta teil und mußte 1233, nach wiederholten Anklagen aus unterschiedlichen Gründen, zurücktreten[315]. Ob zur Zeit Friedrichs II. ein weiterer Bischof in Matera oder Acerenza residierte, erscheint fraglich. Der nächste namentlich bekannte Nachfolger Anselmus wurde exkommuniziert, nachdem er, zusammen mit den Erzbischöfen von Monreale und Salerno, 1258 Manfred zum König von Sizilien gekrönt hatte.
Als ersten Bischof angevinischer Zeit weihte Papst Clemens IV. 1267 persönlich den Dominikaner Laurentius. Er genoß das Vertrauen Karls I. und Papst Gregors X., der ihn als einen von drei Prälaten des Königreichs mit der Ausarbeitung von Reformvorschlägen für das 2. Konzil von Lyon beauftragte. Die Wahl seines Nachfolgers Petrus de Archia *per viam compromissi a Capitulo* zog Papst Nikolaus III. zunächst in Zweifel und beauftragte den Dominikaner Salvio Romano mit der Überprüfung[316]. Da dieser ihn für würdig befand, blieb er bis zum Ende des Jahrhunderts im Amt. Danach wurde das Erzbistum auf ausdrücklichen Wunsch Bonifaz' VIII. und Karls II. für jeweils drei Jahre von dem Dominikaner Gentile d'Orsini, zugleich Erzbischof von Catania, und dem Zisterzienserabt Guido verwaltet. Dominikaner waren auch der 1306 bis 1308 amtierende Landulphus und sein Nachfolger Robertus, der bis 1334 im Amt blieb. Letzterer war zugleich Beichtvater des Fürsten Philipp von Tarent, in dessen Gebiet Matera eingegliedert worden war, und berief 1310 in Acerenza

[307] S. auch MONASTICON III 1986, S.184 f. (Irsina, S. Maria Nuova).
[308] ITALIA PONTIFICIA, S.458, Nr. 9.
[309] UGHELLI, Sp.33, 35.
[310] Dokument MÉNAGER 1980, Nr. 6.
[311] KAMP 1977B.
[312] COPETI, S.233.
[313] KAMP 1975, S.775.
[314] VENDOLA 1940, Nr. 48, S.45 ff.
[315] Im folgenden KAMP 1975, S.775 ff.
[316] Im folgenden UGHELLI, Sp.43 ff.

eine Synode ein. Das Verzeichnis der Teilnehmer und die Zehntliste aus demselben Jahr und von 1324 ergibt ein genaues Bild der kirchlichen Institutionen des Erzbistums[317].
Erwähnt sind neben Bischof und Kapitel der Kathedralen die Äbte, Priore, Präzeptoren oder Prokuratoren der bedeutendsten Konvente, verschiedene Einzelpersonen, deren genaue Funktion nicht angegeben ist, sowie Erzpriester und Klerus und zuweilen ein Kanoniker der zahlreichen kleineren Orte des Erzbistums. Unter anderem sind in der Diözese von Acerenza auch Laterza und Ginosa aufgeführt. Die Materaner Überlieferung spricht seit Nelli von 23 in angevinischer Zeit gegründeten Pfarrkirchen[318]. Als Pfarrkirchen bezeichnet Nelli, der sich nach eigenen Angaben auf eine Legende aus Sommontes *Istoria del Regno di Napoli* bezieht, wonach die Zahl der Kirchen erhöht worden sei, um den von französischen Soldaten bedrängten Materaner Töchtern einen kürzeren Weg zum Gottesdienst zu ermöglichen, alle im Testament des Angelo de' Berardis erwähnten Kirchen. In der Chronik Verricellis ist dagegen nur von vier Pfarrkirchen die Rede[319]. An erster Stelle sind S. Pietro Caveoso und S. Pietro Barisano als Pfarrkirchen der beiden Sassi zu nennen. S. Maria la Vetera war zu Verricellis Zeit mit S. Giovanni Vecchio, ebenfalls im Sasso Barisano, vereint.
Über weitere Kirchen liegen erst im 16. Jahrhundert Nachrichten vor. Insbesondere der Visitationsbericht des Erzbischofs Johannes Michael Saracenus aus dem Jahr 1543/44 beschreibt bis ins einzelne zahlreiche kleinere Kirchen in Matera und im Bistum[320]. Viele der Felsenkirchen in Matera, Laterza und Ginosa sind hier erstmals historisch erwähnt oder erst durch diese Quelle zu identifizieren[321]. Sie werden als *Kapellen* bezeichnet, die in der Regel einem Kaplan unterstellt sind, der von ihren Einkünften profitiert und dafür gehalten ist, dort am Jahrtag des Titelheiligen eine Messe zu halten; ansonsten kann er aber durchaus auch noch andere Funktionen, etwa im Kapitel der Kathedrale, einnehmen. Entsprechende Nachrichten aus früherer Zeit liegen nicht vor. Es kann aber angenommen werden, daß seit Bestehen des Bistums eine ähnliche Regelung galt[322].

Mönchtum

Griechisches Mönchtum

Griechische Konvente sind in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina historisch nicht nachweisbar. Das ostkirchliche Mönchtum müßte daher im vorliegenden Zusammenhang nicht erwähnt werden, wären Felsenkirchen und Wandbilder des Materaner Gebiets nicht traditionell mit den *Basilianermönchen* in Verbindung gebracht worden, eine Auffassung, die zum Teil noch in neuesten Publikationen eine gewisse Rolle spielt[323]. Es könnte ja sein, daß über ehemalige griechische Konvente nur keine Schriftquellen mehr erhalten sind. Es stellt sich daher die Frage, ob bestimmte Indizien in der lokalen Umgebung oder die allgemeine Überlieferung zum griechischen Mönchtum in Süditalien auf die Existenz solcher Klöster im Materaner Gebiet schließen lassen.

---

[317] VENDOLA 1939.
[318] NELLI 1751, Kap.23, überschrieben: *Quante parrocchie erano anticamente in questa città conforme la descrizione del testamento del contestabile dè Berardis*; VOLPE 1818, S.187; COPETI, S.253; CHIESE E ASCETERI 1995, S.150 ff.
[319] VERRICELLI, S.80; vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.122, 128, 130.
[320] VISITE SARACENO.
[321] Vgl. CHIESE E ASCETERI 1995; DELL'AQUILA 1989; BOZZA/ CAPONE 1991.
[322] Selbst wenn in früherer Zeit Mönche einzelne Felsenkirchen betreut haben sollten, sind diese keine Einsiedler im Sinne einer individuellen Weltflucht, sondern grundsätzlich an ein Kloster gebunden, s. LUNARDI 1983; in Bezug auf das griechische Mönchtum BORSARI 1963.
[323] Vgl. DALENA 1984; CHIESE E ASCETERI 1995; die Bezeichnung *ordo Sancti Basilii* stammt aus der päpstlichen Kanzlei, in der Ostkirche gab es keine Ordensstrukturen, s. ENZENSBERGER 1973.

Die Wandmalerei, für Volpe, Diehl oder Medea untrüglicher Hinweis auf ostkirchliche Mönche, beweist *a priori* ebensowenig wie die Bauformen der Felsenkirchen[324]. Auch Wandbilder zahlreicher nachweislich lateinischer Kirchen sind in einem vermeintlich *byzantinischen* Stil gemalt. Griechische Inschriften, die im Gebiet der vorliegenden Untersuchung selten sind, können nur als Hinweis auf die Herkunft des Malers gewertet werden. Allenfalls eine detaillierte ikonographische Untersuchung könnte Hinweise auf die Ostkirche, wenn auch kaum speziell auf das ostkirchliche Mönchtum erbringen. Bauformen werden oft allzu schnell auf östliche Modelle bezogen und mit griechischen Begriffen wie *Bema* oder *Ikonostase* belegt[325]. Gerade in Apulien und Kalabrien gibt es, in der oberirdischen Architektur ebenso wie in der gegrabenen, eine Reihe von Formen, die sich weder eindeutig aus dem östlichen noch aus dem westlichen Bereich herleiten lassen[326]. Das einzige, was in Matera auf die Ostkirche hinweist, sind die Namen zweier Kirchen: S. Nicola *dei Greci* und S. Maria *de Armeniis*. Letztere ist historisch als Benediktinerkirche bezeugt, was nicht ausschließt, daß es sich ursprünglich um einen ostkirchlichen Konvent handelte; erstere war zweifellos anfangs eine griechische Kirche, doch belegt nichts, daß es sich um eine Konventskirche handelte.

Das griechische Mönchtum spielte aber in der Materaner Region mit Sicherheit keine größere Rolle. Dies war im allgemeinen nur in den Gebieten vorwiegend griechischer Sprache der Fall, also vor allem im Süden Apuliens und Kalabrien. Die Griechen Süditaliens stammten aus Kalabrien oder Sizilien, von wo aus sie vor der arabischen Invasion nordwärts, bis in die südwestlichen Randgebiete der Basilicata auswichen, oder von der salentinischen Halbinsel, also aus Regionen, wo seit antiker Zeit eine griechischsprachige Bevölkerung ansässig war[327]. Viele griechische Kirchen und Konvente der Basilicata, aber auch zwei Kirchen in Tarent und Bari, waren in normannischer Zeit von SS. Elia e Anastasio in Carbone abhängig, einem griechischen Konvent, der selbst zunächst dem lateinischen Bischof von Anglona und seit 1181 Monreale unterstellt war[328]. Eine Kirche im Materaner Gebiet ist unter den Besitzungen von Carbone oder einem anderen griechischen Konvent nicht erwähnt. Die griechische und die armenische Bevölkerungsgruppe in Matera bildeten wohl nur eine Minderheit, die nicht aus Sizilien oder Kalabrien stammte, sondern mit den byzantinischen Truppen ins Land gekommen war und sich nach der normannischen Eroberung allmählich an die lateinische Umgebung assimilierte[329].

Die bedeutenderen griechischen Konvente Süditaliens entstanden, wie S. Nicola di Casole in Apulien oder in Kalabrien S. Giovanni in Stilo und S. Maria del Patir in Rossano, zumeist erst in normannischer Zeit und profitierten ebenso wie Benediktinerklöster von Stiftungen und Privilegien der Eroberer. In der früheren Zeit, aus der überhaupt nur wenige Nachrichten vorliegen, kann man genau genommen nicht von einer Ost- und einer Westkirche sprechen, die erst durch das Schisma von 1054 getrennt wurden. Noch in normannischer Zeit leben viele Konvente nach einer gemischten, nach Basilius und Benedikt kompilierten Regel, so daß man nach Lunardi eigentlich von einem einzigen *ordo monasticus* ausgehen müßte, auch wenn sich viele kleinere Kirchen im Besitz großer Benediktinerkonvente befinden[330]. Ob nach griechischem oder lateinischem Ritus zelebriert wird, hängt von der Sprachzugehörigkeit ab. Die Bezeichnung S. Nicola *dei Greci* besagt aber nicht, daß Matera eine griechische Region ist, sondern bezeichnet im Gegenteil die Ausnahme in einer ansonsten lateinischen Region.

---

[324] VOLPE 1842; DIEHL 1894; MEDEA 1939.

[325] Dreischiffige, dreijochige Kirchen lassen sich als Zentralbau oder dreijochiger, längsgerichteter Bau lesen, vgl. unten, S.73 ff.; die griechische Terminologie findet sich schon bei VOLPE 1842.

[326] Beispielsweise Dreikuppelkirchen wie Ognissanti in Valenzano oder der Dom von Molfetta.

[327] BORSARI 1963; zum griechischen Mönchtum auch: CAPPELLI 1963; PERTUSI 1965; CHIESA GRECA 1973; GUILLOU 1965; FALKENHAUSEN 1977B, 1983; MONASTICON III 1986; GREGOIRE 1988.

[328] Zu Carbone zuletzt MONASTERO CARBONE 1996; vgl. PETTA 1974; KAMP 1975, S.780, Fußnote 8 und S.781 f.

[329] Vgl. FONSECA 1987, S.209-222: „Tra gli Armeni nell'Italia meridionale".

[330] LUNARDI 1983.

Benediktiner und Reformorden

Besitzungen der Benediktiner sind bereits in den frühesten, das Materaner Gebiet betreffenden Urkunden dokumentiert. 774, nach der karolingischen Eroberung Norditaliens, bestätigt der zum Fürsten aufgestiegene Arechis II. seiner an einen Benediktinerinnenkonvent angegliederten Hofkirche S. Sofia ihre Besitzungen, unter anderem eine Kirche *Sancti Angeli et Mariae* in einem Wald im Gebiet von Matera[331]. Auch die Klosterchronik von S. Vincenzo al Volturno, dem nach Montecassino wohl bedeutendsten Benediktinerkonvent Süditaliens, vermerkt Besitzungen im Materaner Gebiet: 893, also zwei Jahre nachdem die oströmische Armee bis nach Benevent vorgedrungen war, übergibt Abt Maio dem *protospatharius* Godinus, Sohn des verstorbenen Radelchis und jedenfalls ein hochrangiger Materaner Bürger, vier Kirchen des Materaner Gebiets für 29 Jahre in Erbpacht[332]. Aus Matera stammte auch Hilarius, der 1011 - 1045 amtierende Abt von S. Vincenzo[333].
Wenn auch schon in byzantinischer Zeit in Bari und Conversano Benediktinerkonvente gegründet werden, so verbindet sich die Geschichte des Benediktinerordens in den südlichen Regionen Italiens doch vor allem mit der normannischen Epoche[334]. Vor allem Abt Desiderius von Montecassino setzte sich für eine Wende in der kirchlichen Politik zugunsten der Normannen ein, die sich mit reichhaltigen Stiftungen an den Benediktinerorden bedankten[335]. Es entstanden zahlreiche neue Benediktinerkirchen wie der Desideriusbau von Montecassino oder, als Grablege der Hauteville-Dynastie, die Abtei der SS. Trinità in Venosa[336]. Der Konvent S. Pietro Imperiale in Tarent, die einzige bekannte kaiserliche Stiftung des byzantinischen Süditalien, wurde Montecassino, zahlreiche weitere Kirchen der eroberten Gebiete vor allem der Benediktinerabtei von Cava unterstellt[337]. Die Übergabe von Kirchen und Ländereien der eroberten Gebiete an den Benediktinerorden trug wesentlich zur Stabilisierung der neuen Herrschaftsverhältnisse bei.

> *Et eodem anno 16. die intrante mense Maii dedicatum est in Matera novum templum in honore Sancti Eustachii ab Arnaldo archiepiscopo sub domno Stephano abbate, auctore ipsius templi*

so beschreibt die Chronik des Lupus die Weihe einer Benediktinerkirche inmitten der *Civitas* von Matera im Jahre 1082[338]. Zugleich entsteht aber auch, wohl als Grablege der Grafen von Montescaglioso, der Benediktinerkonvent S. Michele Archangelo: die *erste relativ unverdächtige Urkunde*[339] für den Konvent von Montescaglioso stammt aus demselben Jahr[340]. In auffälliger Namensgleichheit mit dem Urheber von S. Eustachio ist in einer bereits erwähnten früheren, interpolierten Urkunde ein Materaner Bischof Stefan genannt[341]. Matera gehörte von 1064 bis 1080 zum Gebiet des Grafen von Montescaglioso. Möglicherweise war S. Eustachio, später mit der Kathedrale vereint, zunächst sogar als Bischofskirche geplant - auf jeden Fall handelt es sich um die zu diesem Zeitpunkt bedeutendste Kirche Materas im Zentrum der Stadt[342]. Weiter vermerkt die Lupus-Chronik im Herbst 1092: *Urbanus papa*

---

[331] UGHELLI, Sp.424; CAPPELLETTI, Bd.3, 1848, S.36; BERTOLINO 1926; vgl. BELTING 1968, S.42 ff.; ROTILI 1986, S.184-201: „S. Sofia, santuario nazionale dei Longobardi di Benevento".
[332] CHRONICON VULTURNENSE, Bd. 2, 76, 12.
[333] S. CHRONICON VULTURNENSE, Bd. 3.
[334] Zu den Benediktinerkonventen Apuliens und der Basilicata s. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980; ESPERIENZA MONASTICA 1983/84; CAPUTO O.J.; MONASTICON III 1986.
[335] BLOCH 1986; ETÀ ABATE DESIDERIO 1992; COWDREY 1983.
[336] Zuletzt: HOUBEN 1995.
[337] VITOLO 1984.
[338] LUPUS, a. 1082.
[339] JAHN 1989, S.293.
[340] Zu Montescaglioso s. PERGAMENE DI MATERA; DE PALO 1984; CUOZZO 1985; JAHN 1989.
[341] S. oben, S.57, Fußnote 302.
[342] Daß eine Benediktinerkirche eine fast kathedralartige Funktion annimmt, ist im normannischen Süditalien kein Einzelfall; s. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980 zu S. Benedetto, Conversano; in Venosa stieg um 1093 Berengar, in Montepeoloso 1123 Leo vom Abt zum Bischof auf; zu Beginn der normannischen Herrschaft stammten viele Bischöfe aus

venit Materiem, et applicuit coenobium sancti Eustachii cum grande plebe hominum suorum - ein Besuch des Papstes in S. Maria de Armeniis gehört dagegen zur lokalen Tradition[343]. Immerhin ist auch diese Felsenkirche in späterer Zeit als Benediktinerkirche belegt[344]. Anläßlich des Papstbesuchs wird auch der Tod einer *abbatissa Eugenia Sancti Benedicti monasterii Materiensis* vermeldet. Aufgrund dieser Nachricht ist SS. Lucia ed Agata einer der frühesten, historisch erwähnten Nonnenkonvente in Apulien[345]. Eine Benediktinerkirche war im 13. Jahrhundert auch S. Maria di Picciano - ein Wallfahrtsort zwischen Matera und Gravina[346]. Bei der Zuschreibung weiterer Materaner Kirchen an den Benediktinerorden handelt es sich allerdings um bloße Vermutungen der lokalen Geschichtsschreibung aus wesentlich späterer Zeit[347]. Im Besitz verschiedener großer Benediktinerklöster - Cava, S. Lorenzo in Aversa, S. Salvatore in Goleto und Banzi, der ältesten Benediktinerabtei der Basilicata - befand sich auch eine Reihe von Kirchen und Ländereien in Gravina[348]. Eine Stiftung von Matilde, der Gemahlin des Grafen Alexander von Conversano/ Matera ist die 1112 gegründete einzige oberirdische Kirche mittelalterlicher Zeit in Laterza: auch S. Maria Maggiore war ursprünglich Benediktinerkirche, wurde jedoch 1226 der Florenserkongregation übergeben[349]. Ansonsten sind Florenser und Zisterzienser im Materaner Gebiet nicht nachweisbar[350]. Aus Matera stammte der Heilige Johannes, Gründer der Benediktiner-Eremitenkongregation von Pulsano, die Elemente des östlichen und des westlichen Mönchtums verbindet und auch Formen der Bettelordensbewegung vorwegnimmt[351]. Johannes von Matera gründete nach 1115 eine Kirche in Ginosa[352].

Bettelorden

Aufgrund der Machtwechsel und des Konfliktes zwischen Kirche und Staat in staufischer Zeit geriet das traditionelle Mönchtum im 13. Jahrhundert in eine Krise. Stattdessen erlangten die neu entstandenen Bettelorden zunehmende Bedeutung, allerdings noch kaum in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wie es die lokalen Historiker wollen, sondern erst in der Zeit der Anjou. Die Niederlassungen der Franziskaner und Dominikaner im Süden Italiens entstanden nicht, wie im Norden, aus einer lokalen Bewegung, sondern als Folge der Ausbreitung der zentral organisierten Orden.
Bereits 1217 sind Apulien, Kalabrien und die Terra di Lavoro als Ordensprovinzen des Franziskanerordens aufgeführt, und die Franziskus-Vita des Thomas von Celano erzählt ein Wunder des Heiligen in Pomarico, 30 km südlich von Matera[353]. Dennoch stammen die frühesten, in der Materaner Ortsgeschichte überlieferten Dokumente über einen Franziskanerkonvent erst aus den Jahren 1270 und 1305; erwähnt sind die Minoriten auch im Testament des Angelo de' Berardis von 1318[354]. Das erste zentrale Verzeichnis der

---

dem Benediktinerorden, KAMP 1977B, C; in Catania war die Benediktinerabteikirche, wie später in Monreale, zugleich Kathedrale des Erzbistums, WHITE 1938.
[343] LUPUS, a. 1093; vgl. VOLPE 1818; PADULA 1981.
[344] VENDOLA 1939, S.164, Nr. 2129 (1324).
[345] Vgl. DI LEO 1983.
[346] PADULA 1980; REGISTRES GRÉGOIRE X, Nr. 277, S.110; vgl. KAMP 1975, S.606, 628, 655; später im 14. Jahrhundert Johanniterkommende, vgl. VERRICELLI, S.44, 60, 66.
[347] PADULA 1981, 1984; vgl. unten, zu S. Spirito und S. Maria della Valle.
[348] NARDONE 1990, S.78 ff.; VITOLO 1984, S.105 ff.; VENDOLA 1939, S.141 f., Nr. 1787, 1796, 1797.
[349] DELL'AQUILA 1989, S.206 ff.
[350] Vgl. I CISTERCENSI 1994.
[351] PANARELLI 1997.
[352] Vgl. BOZZA/ CAPONE 1991, S.127.
[353] MONACO, A. 1988; vgl. GUASTAMACCHIA 1963; FRANCESCANI IN CAPITANATA 1982; PELLEGRINI 1984; KRÜGER, J. 1985; CORSI 1988; FRANCESCANESIMO IN BASILICATA 1989.
[354] PIAZZA S. FRANCESCO 1986, S.214 und Fußn.11, 12, S.235; VOLPE 1818, S.50 ff.; ein Franziskaner namens Matthäus soll von dem Materaner Konvent an den angevinischen Hof und 1297 in die Erzdiözese von Sorrento gelangt sein, ebd., S.48; vgl. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.180.

Ordensprovinzen, in dem Matera genannt ist, entstand um 1340[355]. Zur Materaner Kustodie gehörten damals auch die Konvente von Gravina, Montepeloso und Tricarico - letzterer entstand erst nach 1313, als Papst Clemens V. dem Grafen Thomas von Sanseverino die Ansiedlung einer Franziskanerbruderschaft in seiner Stadt genehmigte[356]. Auch der Dominikanerorden ist bereits in staufischer Zeit in einigen großen Städten des Reichs, wie Messina, Neapel, Brindisi und Benevent bezeugt[357]. Erhaltene Kirchenbauten beider Orden, sowie Nachrichten über Baugenehmigungen und Grundstücksübergaben stammen dagegen erst aus angevinischer Zeit[358]. So entstanden in Tarent erst nach 1300 eine Franziskaner- und eine Dominikanerkirche.
Einerseits konnte sich in Süditalien eine Bettelordensbewegung vielleicht deshalb nicht entwickeln, weil Armutsideal und städtische Konvente schon zu den traditionellen Formen des Mönchtums gehörten. Vor allem ist die verlangsamte Ansiedlung der Bettelorden aber auf den Konflikt Friedrichs II. mit der römischen Kirche zurückzuführen[359]. Als Gregor VII. die Franziskaner 1227 und 1239 damit beauftragte, die Nachricht von der Exkommunikation des Kaisers zu verbreiten, verbannte Friedrich, der zunächst den Bettelorden wohlwollend gegenübergestanden hatte, Franziskaner und Dominikaner aus dem Reich - bis auf jeweils zwei Angehörige einer Niederlassung. Alle späteren Nachrichten über Bettelordensniederlassungen stammen erst aus angevinischer Zeit. Während *frater* Lucas aus Bitonto 1220 das Amt eines Provinzialministers des Franziskanerordens im Heiligen Land bekleidete, versuchten noch 1291 die Kathedralkanoniker in der Stadt seiner Herkunft den Bau eines Franziskanerkonvents mit Gewalt zu verhindern[360].
So kritisch die Bettelorden der staufischen Herrschaft gegenübergestanden hatten, so positiv war von Anfang ihre Einstellung zu den Anjou. *Quoniam illustris rex Karolus semper speciali dilectioni ordinem nostrum dilexit et protectur eius ubique fuit, monemus et mandamus fratribus universis quod ubique et semper eius honori tam verbis quam factis intendant* - so formuliert das Provinzialkapitel in Todi 1266 die Haltung des Dominikanerordens gegenüber dem neuen Souverän des Königreichs Sizilien[361]. Im Erzbistum Acerenza/ Matera wurde der Dominikanerorden zu einer wesentlichen *Stütze der angiovinischen Herrschaft*[362]. Bereits 1267 wurde Laurentius zum Erzbischof von Acerenza geweiht, und sein Suffragan Walter von Kalabrien zum Bischof von Potenza[363]. Walter kam aus dem Gefolge des Thomas von Lentini, der im selben Jahr zum Erzbischof von Cosenza ernannt wurde, und dessen Bruder zugleich Bischof von Marsico und 1274 Erzbischof von Messina wurde. Thomas von Lentini war eine der bedeutendsten Figuren in der Frühzeit des Dominikanerordens, 1231 Gründer und erster Prior des Dominikanerkonvents von Neapel, und dann, nachdem ihn wahrscheinlich Friedrich II. aus dem Reich gewiesen hatte, Bischof von Bethlehem und später Patriarch von Jerusalem[364]. Wie alle angeführten Bischöfe war auch Philipp von Pistoia, der erste Bischof angevinischer Zeit in Venosa, Dominikaner, Franziskaner dagegen der seit 1284 amtierende Bischof von Tricarico[365]. In Gravina gelangte 1291 der Dominikaner Nikolaus de

[355] Das *Provinciale Ordinis Fratrum Minorum* des Paolino da Venezia; s. PELLEGRINI 1984.
[356] S. INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988, Bd. 2.
[357] CIOFFARI/ MIELE 1993, S.23; vgl. KRÜGER, J. 1985.
[358] Ebd.; TOCCI 1975, 1982.
[359] BARONE, G. 1978; FONSECA 1987, S. 185-196: „Federico II e le istituzioni francescane della Sicilia".
[360] FONSECA 1987, S. 245-264: „L'esperienza religiosa francescana nelle antiche province pugliesi"; zu Lukas von Bitonto s. CORSI 1988, S.45 ff.
[361] Zit. nach KRÜGER, J. 1985.
[362] KAMP 1975, S.779 zu Erzbischof Laurentius von Acerenza.
[363] Ebd., S.797 f.
[364] Ebd., S.856 ff.; vgl. auch CIOFFARI/ MIELE 1993, S.74 ff.
[365] Ebd., S.807 f.; UGHELLI, Sp. 150.

Madia auf den bischöflichen Stuhl[366]. Die Rolle des Dominikanerordens bei der Besetzung des Erzbistums von Acerenza bis ins 14. Jahrhundert wurde bereits angesprochen[367]. Während die Mehrzahl der seit 1267 amtierenden Erzbischöfe von Acerenza/ Matera dem Dominikanerorden angehört, können Schriftquellen nicht vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen Dominikanerkonvent in Matera belegen, und noch 1418 wird um die Gründung eines regulären Konvents ersucht[368]. Dabei kann es sich aber nur um die Bestätigung einer tatsächlich bereits seit längerer Zeit bestehenden Situation handeln. Schon daß auf dem erzbischöflichen Stuhl von 1267 bis 1334 ein Dominikaner dem anderen folgte, ohne daß ein Versuch unternommen worden wäre, einen Konvent einzurichten, klingt unwahrscheinlich. Die Materaner Dominikanerkirche rezipiert genauestens die Fassade der 1270 vollendeten Kathedrale, was in dieser Form nicht in größerem zeitlichem Abstand vorstellbar ist. Foti nimmt daher an, S. Domenico sei vielleicht nicht von Anfang an Dominikanerkirche gewesen[369]. Bereits Papst Gregor IX. gliederte aber um 1238 die Büßerinnen von Akkon, deren Kirche S. Maria Nova zu dieser Zeit in Matera entstand oder bereits fertiggestellt war in den Dominikanerorden ein. Eine 1412 beglaubigte Bulle des 1370 bis 1378 amtierenden Papstes Gregor XI. bestätigt ebenfalls die Zugehörigkeit der Nonnen zum Dominikanerorden und die Anwesenheit eines männlichen Zweigs in Matera[370].
Erste Aufgabe des Dominikanerordens war die Predigt gegen Häretiker, und seit 1231 auch die Inquisition - Petrus Martyr, einer der ersten Heiligen des Ordens, wurde Opfer des Widerstandes gegen sein strenges Vorgehen als Inquisitor[371]. Zu Beginn der Herrschaft Karls I. von Anjou wurden in allen Provinzen des Königreichs Sizilien Dominikaner als Inquisitoren eingesetzt und mit weitreichenden Kompetenzen ausgestattet. Daß dabei auch zahlreiche Güter beschlagnahmt wurden, hat wahrscheinlich zur Aufstand der sizilianischen Vesper 1282 beigetragen[372]. Als Häresie wurden die Positionen der Griechen aufgefaßt, die einer Wiedervereinigung beider Kirchen im Wege standen. Auf päpstlicher Seite verhandelte mit den Griechen um 1250 der Generalminister des Franziskanerordens, Johannes von Parma, und seit 1262 der griechische Bischof von Crotone, Nikolaus von Durazzo, der etwa 1267 wegen der *heresia Grecorum* verhaftet und abgesetzt wurde. Auf einen 1256 von ihm verfaßten *Libellus* über den Heiligen Geist antwortete Thomas von Aquin mit seiner Schrift *Contra errores Graecorum*[373].
1274 beauftragte Papst Gregor X. den Dominikanerprior von Brindisi mit einer Überprüfung der Abtwahl in S. Nicola di Casole, dem bedeutendsten griechischen Konvent Apuliens[374]. Zu den Zielen des im selben Jahr stattfindenden 2. Konzils von Lyon gehörte, neben der Reform der Kirche und der Befreiung des Heiligen Landes, die *reductio Graecorum* unter die Hoheit der römischen Kirche. Mit der Ausarbeitung von Reformvorschlägen für das Konzil beauftragte Papst Gregor X. Laurentius, den Erzbischof von Acerenza, den Erzbischof von

---

[366] UGHELLI, Sp. 118.
[367] Soweit Bettelordensangehörige schon in staufischer Zeit zum Bischof geweiht wurden, lebten diese dagegen zumeist im Exil, wie die Dominikaner Pancratius und Thedericus als Bischöfe von Bitonto oder der Minorit Deodatus von Squillace, der 1253 zum Bischof von Anglona ernannt wurde KAMP 1975, S.611 ff., 784 f.; Ausnahmen sind der Dominikaner Heinrich Filangeri, Erzbischof von Bari 1252 bis 1258, und sein Nachfolger, der bis 1280 amtierende Franziskaner Johannes Saracenus, ebd., S.593 ff.
[368] CIOFFARI/ MIELE 1993, S. 93 f.; FOTI 1996, S.67.
[369] FOTI 1996, S.70.
[370] KEMPER 1994, S.103 ff.; 193 ff.; auffällig ist auch die räumliche Nähe der Kirchen, die beide aus dem 13. Jahrhundert stammen; zu den Büßerinen von Akkon s. folgendes Kapitel.
[371] Vgl. CIOFFARI/ MIELE 1993, S.21: *L'inquisizione, voluta dai papi e favorita da Carlo I d'Angiò, divenne talmente caratteristica dell'Ordine domenicano (i francescani erano solo una minoranza), da rappresentare il principale argomento della documentazione ch ci è pervenuta*; [...] *l'inquisizione non colpiva soltanto gli eretici veri e propri, come richiedeva lo spirito dell'Ordine, ma anche (ed erano numerosi) gli eretici politici (vale a dire i ghibellini)*; vgl. ebd., S.69 ff.; Biograph des Petrus Martyr war der oben erwähnte Bischof von Cosenza, Thomas von Lentini, ebd., S.76.
[372] CIOFFARI/ MIELE 1993, S.71 f.
[373] FRANCHI 1975; KAMP 1975, S. 958 ff.
[374] REGISTRES GRÈGOIRE X, Nr. 295, S.113.

Capua und dem Bischof von Patti, der ebenfalls dem Dominikanerodern angehörte[375]. Zu Beginn des 14. Jahrhundert wurde der Templerorden der Häresie angeklagt. Im Reich der Anjou fand der Prozeß 1310 in der neuerbauten Franziskanerkirche S. Maria del Casale bei Brindisi statt[376]

Orden des Heiligen Landes

Seit Michele D'Elia wird die apulische Wandmalerei mit Ritterorden und weiteren Orden des Heiligen Landes in Verbindung gebracht[377]. Soweit nicht, wie im Fall der Heiliggrabkirchen in Brindisi und Barletta, der betreffende Orden feststeht, oder entsprechende Embleme in der Wandmalerei erscheinen, läßt sich eine solche Zuordnung allerdings historisch nur schwer konkretisieren, da unsere Kenntnisse zu den apulischen Niederlassungen dieser Orden lückenhaft sind[378].
Apulien, Durchgangsstation für Pilger und Getreidelieferant der Kreuzfahrerstaaten, war für die Orden des Heiligen Landes seit jeher besonders wichtig[379]. In Apulien befinden sich allein drei von sieben abendländischen Xenodochien des Johanniterordens, die in der ersten Privilegierungsurkunde Papst Paschalis' II. von 1113 genannt sind[380]. Weder zu Bari, noch zu Tarent, noch zu Otranto liegen allerdings spätere Nachrichten vor. Eine Niederlassung der Johanniter findet sich nach 1156, als Wilhelm I. die Stadt zerstörte, nicht mehr in Bari, dafür aber in Barletta, dem wichtigsten apulischen Hafen neben Brindisi. Dort entstehen seit Ende des 12. Jahrhunderts Priorate aller bedeutender Orden des Heiligen Landes[381]. Die erhaltene Überlieferung der einzelnen Orden bezieht sich fast ausschließlich auf diese Priorate - über Balleien, Kommenden und verschiedene kleinere Besitzungen geben nur verstreute, lokale Nachrichten Auskunft, die nicht zusammenhängend aufgearbeitet sind[382].
So stiftet Gräfin Emma von Montescaglioso den Johannitern 1119 ein Gebiet bei Torre di Mare (Metaponto) - die erste bekannte Schenkung an den Orden, den Wilhelm II. 1179 erstmals mit besonderen Privilegien ausstattet und dabei auch einen Besitz bei Gioia del Colle bestätigt[383]. Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts hat allerdings Michele Gattini, Großprior des Ordens und Bruder des Materaner Historikers Giuseppe Gattini, eine detaillierte Auflistung der süditalienischen Besitzungen des Ordens zusammengestellt[384]. Diese späte Dokumentation enthält wiederum nur wenige gesicherte Daten zur mittelalterlichen Situation. Im Materaner Gebiet sind die Johanniter vor allem in Picciano, mit einiger Sicherheit allerdings erst seit Ende des 14. Jahrhunderts nachzuweisen[385]. Im 17. und 18. Jahrhundert bewohnte der Kommendator einen der noblen Paläste der Stadt, den ehemaligen Eckturm des Castelvecchio unmittelbar an der Via Duomo, dem Zugang zur *Civitas*[386]. Aus dieser Zeit stammt auch die Kapelle Mater Domini an der Piazza Vittorio Veneto, errichtet über der Felsenkirche S. Spirito[387]. Schon im 15. Jahrhundert ist an dieser Stelle ein Besitz von Picciano belegt, den auch Verricelli 1595 beschreibt: *Nella Città sono due Comende l'una di*

---

[375] FRANCHI 1975, S.52.
[376] S. CALÒ MARIANI 1967; vgl. Marie-Luise Bulst-Thiele: „Der Prozeß gegen den Templerorden", in: GEISTLICHE RITTERORDEN 1980, S.375-402.
[377] D'ELIA 1975.
[378] In einigen Darstellungen heiliger Krieger tragen diese auf ihren Schilden das kreuzförmige Emblem eines Ritterordens, s. PACE 1980, S.371; BERGER/JACOB 1990, S.235; MILELLA 1996, 1997.
[379] BRESC-BAUTIER 1975.
[380] WIEST 1995; 1149 siedeln sich die Johanniter *extra portam Melfie* an, FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.180, 206.
[381] Vgl. auch TOMMASI 1994.
[382] Vg. DELAVILLE LE ROULX 1904, S.374.
[383] Zu dem Casale am Basento s. WIEST 1995, S.176; Jahn 1989, S.284, Nr.35 und S.312; PERGAMENE DI MATERA, S. 362 ff., Nr. 10, 21, 24, 27, 28, 37, 42, 52, 54; zu dem *tenimentum casalis apud Joam* im Privileg Wilhelms II. WIEST 1995 und BRESC-BAUTIER 1975, Karte 5.
[384] GATTINI, M. 1928 (abgefaßt 1907).
[385] GATTINI, G. 1882, S.211, nennt Kommendatoren seit 1392; vgl. PADULA 1980.
[386] GATTINI, M. 1928, S.30 ff.
[387] Vgl. auch PADULA/ MOTTA 1992.

cavalieri di Malta et è Santa Maria Annunciata di Pizziano con suo terio et per grancia Santo Spirito al piano di San Domenico [...][388]. Das Testament des Angelo de' Berardis von 1318 erwähnt neben Picciano auch ein Johanniterspital[389]. Das älteste, nur indirekt überlieferte Dokument zu diesem Spital stammt von 1268[390].
An zweiter Stelle nennt Verricelli eine Kommende des Lazaritenordens, der nach anderer Quelle bereits 1192 in Matera ansässig war[391]. Dem auch anderweitig bezeugten, weit außerhalb der Stadt gelegenen Sitz war ein Leprosenhaus angegliedert, das erst in der Nachkriegszeit weitgehend zerstört wurde. In Ginosa befand sich seit 1270 eine Niederlassung des Deutschen Ordens[392]. In Gravina waren bereits seit 1219 die Johanniter anwesend, denen Karl II. 1294 die Veranstaltung einer jährlichen Messe vor der Kirche S. Giorgio genehmigt[393]. Nach dem Fall von Akkon, der letzten Bastion der Kreuzfahrer im Nahen Osten, war der König bemüht, dem Orden zu neuen Einkünften zu verhelfen, während zugleich die Templer der Häresie angeklagt wurden; 1297 gelangte die SS. Trinità in Venosa, 1317 mit S. Stefano in Monopoli eine weitere große Benediktinerabtei an den Johanniterorden. S. Giorgio in Gravina ist bis heute, wenn auch zweckentfremdet, erhalten, S. Cataldo, eine zweite Johanniterkirche vor dem gleichnamigen Stadttor, wurde bei der Schleifung der Mauern im 19. Jahrhundert zerstört[394]. Die Kanoniker vom Heiligen Grab sind 1310 beim Konzil von Acerenza durch den Präzeptor einer Heilig-Grab-Kirche in Gravina vertreten[395]. Bedeutende Wandbilder sind in der Prioratskirche des Ordens, S. Sepolcro in Barletta erhalten[396].
Weniger bekannt ist der Orden der Büßerinnen von *S. Maria et Omnium Sanctorum* (S. Maria de Valle Verde) aus Akkon, der in Matera gleich zwei Kirchen und Ländereien, sowie zwei Höhlen aus dem Besitz einer Nonne in Gravina besaß. Der offenbar sehr wohlhabende Orden war allem Anschein nach eine Stiftung Alix' von der Champagne, die 1228 als Königin von Zypern die Regentschaft für ihren Sohn Heinrich übernahm[397]. Die erste Urkunde, die dem Orden den Besitz der beiden Materaner Kirchen bestätigt, stammt aus dem Jahr 1229[398]. Papst Gregor IX. nimmt die Nonnen 1232 unter seinen Schutz, setzt im folgenden Jahr einen Prokurator ein und empfiehlt den Orden 1238 der besonderen Fürsorge aller apulischen Bischöfe[399]. Ein Dokument aus derselben Zeit, das die Besitzungen der Büßerinnen aufführt, wird durch ein gleichlautendes Privileg Papst Alexanders IV. von 1255 bestätigt. 1356 weisen die Nonnen von SS. Simeone e Giuda in Barletta ihren Prokurator an, ein gleichlautendes Dokument von der in S. Maria de Valle Verde in Messina ansässigen Priorin des Ordens bestätigen zu lassen; von 1382 stammt eine in Messina angefertigte und in Barletta erhaltene Abschrift[400]. Diesen Dokumenten läßt sich, vorbehaltlich einer genaueren Untersuchung, folgendes entnehmen:

---

[388] VERRICELLI, S.82.
[389] S. VOLPE 1818, S.50 ff.
[390] GATTINI, G. 1882, S.24; zu dieser Zeit war Picciano noch Benediktinerabtei: 1273 läßt Gregor X. die Abtwahl untersuchen, REGISTRES GRÈGOIRE X, Nr. 277, S.110; noch in einer Urkunde Karls II. zu Gravina von 1301 ist von dem *monasterio pinxiano* die Rede, JANORA 1902.
[391] Falls nicht eine Verwechslung mit der ebenfalls 1192 bezeugten Niederlassung in Acerenza vorliegt, vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 145; ITALIA PONTIFICIA, S.454; zum Lazaritenorden s. PÉTIET 1914.
[392] S. KAMP 1975, S.779.
[393] KAMP 1975, S.788 f.; NARDONE 1990, S.103.
[394] IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.82; NARDONE 1990, S.101, Fußnote 1; vgl. JANORA 1902.
[395] Beim *Concilium Acherontinum*, VENDOLA 1939, S.364 f.; zum Orden der Kanoniker vom Heiligen Grab s. Kaspar Elm: „Kanoniker und Ritter vom Heiligen Grab. Ein Beitrag zur Entstehung und Frühgeschichte der palästinensischen Ritterorden", in : GEISTLICHE RITTERORDEN 1980, S.141-170.
[396] Zum S. Sepolcro in Barletta s. zuletzt KAPPEL 1996A, S.329 f.; vgl. PACE 1980, 1986; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.163.
[397] Nach Salvatore Santeramo, CDBARL, Bd. 2, Barletta 1931 (Reprint 1988), Nr. 252; von einer *regina di Cipro* spricht auch VERRICELLI, S.87; ob eine Verbindung zu dem 1224 von Rudolf von Worms gegründeten Büßerinnenorden besteht, bleibt offen; in beiden Fällen scheint die Ordensregel mehrfach gewechselt zu haben.
[398] UGHELLI, Sp.38; PERGAMENE DI MATERA, Nr.20; ausführlich KEMPER 1994, S.102 ff.
[399] NELLI 1751, Kap. 38; UGHELLI, Sp.38 f.
[400] CDBARL, Bd. 2, Nr. 252, S.305 ff.; Bd. 3, Nr. 167, S.120 ff.

Die Generalpriorin des Ordens war nach dem Fall von Akkon - oder jedenfalls 1382 - in S. Maria de Valle Verde in Nikosia ansässig. Die Priorin von S. Maria de Valle Verde in Messina ist zugleich *provincialissa totius ordinis predicti in regno Sicilie citra et ultra Farum*[401]. Als weitere Besitzung der Nonnen ist die Kirche SS. Trinità (heute S. Lucia) in Brindisi genannt, eines der wichtigsten Denkmäler für die Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in Apulien[402]. S. Maria Nova (heute S. Giovanni), 1233 im Bau, ist neben der Kathedrale das bedeutendste Baudenkmal in Matera. Die zweite Kirche wird in den verschiedenen Versionen der Urkunde mit S. Maria de *Balneolis*, *Bolveolo* oder *Bagnola* unterschiedlich, aber offenbar in korrumpierter Form angeführt. Wie schon Kemper vermutet, dürfte es sich um die außergewöhnlich große Felsenkirche S. Maria della Valle handeln[403]: die Kirche soll *in campestribus inter gravinam et Materam* liegen, und in auffälliger Übereinstimmung mit dem Titel der Priorate in Messina und Nikosia liest man im Apsisbild der Materaner Felsenkirche die Inschrift *S. Maria de Valle Verde*. Wie Verricelli schreibt, war S. Maria della Valle in alten Zeiten ein Anziehungspunkt für große Pilgerscharen - aufgrund eines Marienbildes, das wohl als Kopie eines namengebenden Originals in Akkon angesehen werden kann[404].

Gegrabene und gemauerte Architektur - Baugeschichte der Materaner Region

Civiltà rupestre - der Höhlenbau: Casale und Stadt

Die mittelalterliche Geschichte der Materaner Region, wie sie hier auf der Grundlage von Schriftquellen zu rekonstruieren versucht wurde, läßt sich auch der Baugeschichte ablesen. Allerdings zeigt sich, daß die Schriftquellen zu den Felsenkirchen, in denen mittelalterliche Wandmalerei fast ausschließlich erhalten ist, nur wenig aussagen. Mittelalterliche Höhlenbauten gibt es im im gesamten Mittelmeerraum, vor allem jedoch in Zonen, wo ein weiches Gestein das Graben in den Fels erleichtert[405]. Solche Zonen sind, um die bekanntesten Beispiele zu nennen, Kappadokien und die apulische Murgia. Die Höhlenbauten der Murgia galten bis in die sechziger Jahre, aufgrund der Malerei und des Vergleichs mit Kappadokien, als *Eremitenhöhlen* der *Basilianermönche*, doch haben neuere Untersuchungen der *civiltà rupestre* diese Auffassung nicht bestätigen können. Anders als in Kappadokien handelt es sich in Apulien nicht um eine speziell von Mönchen geprägte Siedlungsform - wollte man die Niederlassungen der griechischen Mönche im Süden Italiens untersuchen, so müßte man eher von Rossano oder Stilo in Kalabrien ausgehen. Gerade bei Konventskirchen, die es in der apulischen Murgia wie in jeder anderen Region gibt, handelt es sich oftmals um oberirdische Bauwerke, die vereinzelt in einer Region von Höhlenbauten stehen - und dies gilt

---

[401] CDBARL, Bd. 3, Nr. 168, S.123 ff.; die Bezeichnung der Konvente in Messina und Nikosia wird in den verschiedenen Dokumenten gelegentlich mit S. Maria de *Valle viridis* oder *Villaviridi* angegeben; in Messina, wo den Büßerinnen auch die ehemals griechische Kirche S. Anna unterstellt war, gab es allein 6 der Maria geweihte Nonnenkonvente, s. SELLA 1944, S.51 ff., Nr. 489, 523, 593, 668 (zu S. Maria de Valle Verde), sowie Nr. 402, 491-494, 509; die *badiazza*, bedeutendes Baudenkmal außerhalb von Messina, die traditionell als S. Maria della Valle *und* S. Maria della Scala bezeichnet und mit Friedrich II. in Verbindung gebracht wird, wird in der Forschung mit S. Maria della Scala (SELLA 1944, Nr. 492) identifiziert; eine Version der Überlieferung (Rocco Pirri: Sicilia Sacra, Hrsg. V. M. Amico, A. Mongitore, Palermo 1733, Bd. 1, S.448) meint, Friedrich II. habe die ursprünglich als S. Maria *della Valle* bezeichnete Kirche in S. Maria *della Scala* umbenannt, als dort ein wundertätiges Marienbild aus dem Osten aufgestellt wurde, das als Patronin von Messina verehrt wurde, s. AGNELLO 1961, S.247-283; vgl. FEDERICO ROMA 1995, S.86.

[402] S. KAPPEL 1996A, S.236 ff. (für *Brundusium* steht im CDBARL *brodusio*, bei UGHELLI *Burgundia*).

[403] KEMPER 1994, S.193.

[404] VERRICELLI, S.66.

[405] FONSECA 1967, 1970, 1979, 1980, 1986 (Sizilien), 1989a, 1989b; CIVILTÀ RUPESTRE 1975; IL PASSAGGIO 1977; HABITAT 1978; AREE OMOGENEE 1979 (Serbien); AREE OMOGENEE 1981 (Kappadokien); IL POPOLAMENTO 1988 (Sardinien); DALENA 1990 [die Angaben in Klammern beziehen sich auf Untersuchungen mit Schwerpunkt außerhalb des süditalienischen Festlandes]; in der Materaner Literatur werden auch Petra in Jordanien und äthiopische Felsenkirchen genannt, vgl. GUIDA 1988; LAUREANO 1993; der nordafrikanische Raum wurde bisher nicht in die Untersuchungen einbezogen.

für griechische ebenso wie für lateinische Klöster[406]. Dagegen bestand die übliche Siedlung der mittelalterlichen Murgia, eine Ansammlung weniger Bauten ebenso wie eine große Stadt, aus Höhlen.
Von Höhlen scheint eine besondere, evozierende Wirkung auszugehen, die ja auch von den Legenden über die Eremiten - nicht nur im christlichen Bereich - genutzt wird und fast immer mit einem Gegensatz zur Zivilisation verbunden ist. Der Einsiedler flieht die Gemeinschaft, die Städte und kehrt in einen ursprünglicheren, naturverbundenen Zustand zurück, mit allen Gefahren, die dies mit sich bringt. Die andere Möglichkeit ist die Vorstellung einer urtümlichen Menschheit, gewissermaßen vor dem Sündenfall, vor dem Bau von Häusern und Städten. Vorgeschichtliche Spuren im Materaner Gebiet seit paläolithischer Zeit, sowie auch das Vorhandensein natürlicher Höhlen am Talrand der Gravina scheinen eine Deutung des Höhlenbaus als Tradition ältester Vorzeit nahezulegen. Archäologische Untersuchungen sprechen allerdings gegen diese These.
Steinzeitliche Dörfer in der Materaner Umgebung bestanden aus Hütten und waren mit Wall, Graben und Palisaden geschützt[407]. In der Antike, zur Zeit der griechischen Küstenstädte Tarent, Metapontum und Heraclea, befanden sich auch im Landesinneren regelrechte Städte, zumeist auf Hügeln angelegt und mit einem zweifachen Mauerring umgeben[408]. Altamura, im frühen 13. Jahrhundert ein *locus desertus et inhabitatus*, wurde in die Reste einer solchen Mauer gebaut, und vergleichbare lukanische Städte befanden sich beispielsweise an der Stelle von Conversano, Gioia del Colle oder Tricarico. Wohnbauten wurden nicht in den Fels gegraben, wohl aber Zisternen und Grabstätten[409]. So ist Matera von antiken Nekropolen auf den Hügeln von Timmari, Picciano, Venusio und S. Candida umgeben, und in Gravina wurde anfang der achtziger Jahre ein großes Gräberfeld auf der unbewohnten Seite des Tales gegenüber der Stadt ausgegraben. Höhlensiedlungen entstanden dagegen nach dem Niedergang der antiken Städte, infolge der Eroberung Italiens durch die Ostgoten und der kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem Oströmischen Reich im 6. Jahrhundert. Die einheimische Bevölkerung, die ihre Unabhängigkeit spätestens im 3. Jahrhundert vor Christus an die Römer verloren hatte, zog sich in die unzugänglichen Täler der Murgia zurück. Ursprünglich aus dieser Rückzugsbewegung entstanden, entwickelte sich der Höhlenbau zur regional typischen Bauform, die über ein Jahrtausend lang Bestand hatte.
Als in den fünfziger Jahren die Bevölkerung der Materaner Sassi in Neubausiedlungen umquartiert wurde, zeigte sich das *zivilisierte* Norditalien schockiert über das Fehlen von elektrischem Strom, fließendem Wasser und Kanalisation, das Zusammenleben von Mensch und Tier unter einem Dach und die unzureichende Bekämpfung der Malaria. Verglichen mit anderen früh- und hochmittelalterlichen Bauformen, etwa der nördlich der Alpen im größten Bereich des ländlichen und städtischen Bauens üblichen Holzbauweise, ist der Höhlenbau Apuliens keineswegs als *primitiv* zu bezeichnen. Denn allenfalls in der Anfangszeit des Höhlenbaus oder im speziellen Fall des Michaelskultes wurden natürliche Höhlen in vorgefundener oder erweiterter Form genutzt. Mit der Zeit entwickelten sich jedoch eigene Formen und Techniken des Höhlenbaus, die die Bezeichnung *civiltà rupestre* - Höhlenkultur oder -zivilisation rechtfertigen. Der in den Fels gegrabene Bau muß von anderen Voraussetzungen ausgehen als das oberirdische Bauwerk.
Im Gegensatz zum gemauerten Bau mit seinen exakt nach Richtschnur und Senkblei in die Höhe gezogenen Wänden gleicht der Höhlenbau eher einer negativen Skulptur. Beim oberirdischen Bauwerk wird zuerst der Grundriß auf den Boden gezeichnet - Ursprung der

---

[406] Die bedeutendsten griechischen Klosterkirchen Apuliens, Kalabriens und der Basilicata, S. Nicola di Casole, S. Maria delle Cerrate, S. Maria del Patir in Rossano, S. Marco und La Cattolica in Stilo, SS. Elia e Anastasio in Carbone und S. Michele la Monte Raparo sind keine Höhlenkirchen, sondern oberirdische Bauwerke, vgl. VENDITTI 1967; FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.123 ff.; ROTILI 1980A; MONASTERO CARBONE 1996; BALS 1932.
[407] CAMERINI/ LIONETTI 1995.
[408] MARIN 1977.
[409] D'ANDRIA 1978.

Geometrie und des mittelalterlichen Bildschemas vom Schöpfer, der die Welt entwirft. Beim Höhlenbau ist dies nicht möglich, er wird in der Regel an einer ungefähr raumhohen Felskante am Rand eines Tales - einer *lama* oder *gravina* - vom späteren Eingang aus waagrecht in den Fels gegraben. Während beim gemauerten Bau die tragenden Wände unveränderlich bleiben, lassen sich die Wände der Höhle, im Rahmen einer Spannweite, in der die Decke noch tragfähig bleibt, beliebig ausweiten und modellieren. Statische Anforderungen sind insofern zu berücksichtigen, als die Decke, die ja als masssiver Fels über der Höhle stehenbleibt, zumeist als Verkehrsweg, Garten oder Terasse genutzt wird. Bei größeren, in mehreren Ebenen übereinander angelegten Höhlensiedlungen entsteht so ein komplexes räumliches System, in dem auch Rinnen zum Auffangen des Regenwassers und Zisternen nicht fehlen. [...] *cryptas duas, cum duabus partibus unius cisternae, quae est ante dictas cryptas, et cum duabus partibus unius horti siti super ipsis cryptas* - so wird beispielsweise die von Schwester Alamanna in den Besitz der Büßerinnen von Akkon eingebrachte Immobilie in Gravina beschrieben[410]. Wird ein Höhlenraum in die Tiefe des Berges erweitert, so liegt der hintere Raum tiefer, nicht nur wegen der Belichtungsverhältnisse, sondern auch, um die Statik der darüberliegenden Höhle nicht zu untergraben.

Die vor allem in exakten Bauaufnahmen auffällige Unregelmäßigkeit der Grundrisse ist also weniger der Unfähigkeit der Konstrukteure zu verdanken. Vielmehr war ein gerader, wie mit der Schnur gezogener Wandverlauf aus praktischen Gründen unnötig und allenfalls ästhetisch motiviert, manchmal aber, aufgrund der unterschiedlichen Härte verschiedener Gesteinsschichten, nur mit Mühe zu erreichen. Daß die Höhlenbauer durchaus genau zu arbeiten in der Lage waren, zeigt das oft mit geringem Gefälle angelegte System zur Sammlung des Regenwassers, notwendige Voraussetzung für die Entstehung größerer Siedlungen in einer Region, wo oft nur während kurzer Perioden, dafür aber umso reichlicher Regen fällt. In einer Höhle kann ein Teil des Gesteins vor der Wand stehenbleiben, als Bett oder als Behältnis zum Traubenpressen, oder die Wand enthält Vertiefungen und Ösen zum Abstellen und Anbringen unterschiedlichster Gegenstände. Wandnischen und Nebenräume können jederzeit einen bestehenden Höhlenraum erweitern. Sofern dabei nicht eine bestehende, regelmäßige Struktur abrupt unterbrochen wird - was vor allem bei der Profanierung architektonisch differenziert gestalteter Höhlenkirchen zu beobachten ist - bleiben das Alter des Bauwerks und die Chronologie der späteren Eingriffe schwer zu bestimmen, da weder der natürlich gelagerte Stein, noch der Hohlraum dafür einen Anhaltspunkt bieten.

Verricelli nennt 1595 an die 50 auf dem Materaner Territorium gelegene *casali ove appareno segni nelle grotti di chiese greche et nelle campagne titti rotti et sepolture*[411]. Einige dieser Orte sind heute noch bekannt, wie *La Terza*, das sich zur Zeit Verricellis bereits zu einer Stadt zu entwickeln begann, *la Selva*, *Hyescie*, *la Vaglia*, *Santa Maria Palomba* oder *Santo Canio*[412]. Nicht in allen Fällen handelt es sich um *grotti*: *Piziano* oder *Timbari* befinden sich auf dem Gipfel eines Hügels, ebenso wie offenbar *Monte Ritundo*, *Monte Granaro*, *Monte Gruosso* und *Monte Arataro*. Keinesfalls entsprechen alle genannten Lokalitäten, soweit sich dies aufgrund der Toponyme feststellen läßt, den aus der Erforschung der Felsenkirchen bekannten Höhlensiedlungen[413]. Die kaputten Dächer, von denen der Chronist spricht, die *Anzeichen von griechischen Kirchen*, die er entdeckt, die abschließende Formulierung *et altri deli quali non ngi è memoria*, alles deutet darauf hin, daß zumindest einige dieser Casali zur Zeit Verricellis nicht mehr genutzt wurden. Früher wurde eine auch anderswo zu

---

[410] UGHELLI, Sp.39 f.
[411] VERRICELLI, S.53 f.
[412] Vgl. Katalog (Cristo la Selva/ Villaggio Saraceno, Masseria Jesce, S. Maria della Valle, S. Maria della Palomba, S. Falcione).
[413] So sind in den Gemarkungen Rifeccia (refezza), Monte Rotondo, Santo Basile (Masseria Basile), Serrapizzuto, Monte Grosso keine Höhlenbauten bekannt.

beobachtende Aufgabe mittelalterlicher Casali und eine damit verbundene Verstädterung mit Sarazeneneinfällen im 11. Jahrhundert erklärt[414]. Neuere Forschungen bringen den Rückgang der ländlichen Besiedlung eher mit der Steuerpolitik der Anjou in Verbindung, die den Betrieb kleiner ländlicher Ansiedlungen unrentabel machte[415]. Zu den Faktoren, die zu einer Entvölkerung der Felsensiedlungen beigetragen haben, dürfte auch die allgemeine demographische Entwicklung gehören, der Bevölkerungsrückgang im 14. Jahrhundert, der wie in anderen Teilen Europas zu zahlreichen Wüstungen führte[416].
Die Bewohner der Casalien waren Bauern oder Hirten, die jedoch nicht den eigenen Grund und Boden bewirtschafteten, sondern für die jeweiligen Landbesitzer - Barone oder kirchliche Institutionen - tätig waren[417]. Auch Stadtbürger können als Landbesitzer auftreten, wie ein Dokument von 1268 beweist, als ein gewisser Nikolaus, Sohn des *sire Marco* dem Notarssohn Grisantus *criptaloe platearie, cum benificio omnium terrarum circumadiacentium* eines *casale Palaginum* verkauft, das sich *in matina Matere* befindet - also eine Höhlensiedlung im Osten der Stadt mitsamt den Erträgen der dazugehörigen Ländereien[418].
Die Stadt selbst wird nicht nur juristisch als *terra* nicht von einem Landkreis unterschieden, sie ähnelt tatsächlich einem übergroßen Casale. Während sich die Bewohner des Zentrums, der *Civitas*, wie adlige Grundbesitzer verhalten, lebt in den *Sassi* eine bäuerliche Bevölkerung. Beide stehen unter der Kontrolle der jeweiligen Herrschaft, des Militärs, das im *Castelvecchio* anwesend ist. Insofern ist die Stadt selbst mit ihren verschiedenen Teilen ein getreues Abbild der Gesellschaft. Im Zentrum zwischen *Civitas*, Castelvecchio und den Sassi befindet sich der Domplatz mit der Kathedrale. Von den oberirdischen Bauwerken läßt sich allerdings, noch vor allen Kirchen, zuerst der Wehrbau historisch nachweisen.

Gemauerter Profanbau: Wehr- und Herrschaftsarchitektur (s. Bildteil S.3)

Bereits die frühesten Nachrichten der Region bezeugen die Existenz von Stadtbefestigungen. In ähnlicher Weise wie Bari, das zur Zeit des Emirats, nach Auskunft des fränkischen Mönchs Bernhard im Bericht über seine Pilgerfahrt ins Heilige Land, von einem doppelten Mauerring umgeben war, muß auch die *urbs munitissima* Matera schon im 9. Jahrhundert bewehrt gewesen sein[419]. Auch die Belagerung von Gravina und Montescaglioso ein Jahrhundert später setzt eine Stadtmauer voraus[420]. In byzantinischen Quellen dieser Zeit ist zunehmend von καστρα und καστελλια die Rede, befestigten Siedlungen oder Burgen, in die sich die noch vorwiegend ländliche Bevölkerung im Falle einer gegnerischen Invasion zurückziehen konnte[421]. Die unterschiedliche Typologie der Wehrarchitektur verrät etwas von der Herrschaftsstruktur: langobardische Städte wurden von einer Burg dominiert. Im byzantinischen Bereich überwiegt dagegen die Stadtbefestigung ohne eigens befestigten Herrschaftsbau[422] - eine Ausnahme bildet das Prätorion von Bari, das nach dem Aufstand des Ismael errichtet wurde.
Erstaunlich gut erhalten sind eine Reihe von Wehrbauten normannischer Zeit: im Untersuchungsgebiet der später zu einer Vierflügelanlage erweiterte Donjon von Ginosa, und

[414] Vgl. LAVERMICOCCA 1977A; GUILLOU 1978; in diesen Zusammenhang paßt die Notiz des LUPUS, a. 988 zu Sarazeneneinfällen an der apulischen Küste *depopulaverunt vicos Barenses*, die sich allerdings gerade auf ein begrenztes Gebiet und ein genaues Datum bezieht und daher nicht verallgemeinert werden kann.
[415] DALENA 1988, S.19 ff.
[416] Zu Wüstungen im Gebiet der Basilicata s. PEDÍO 1987, Bd.1.
[417] DALENA 1988; der Conestabel Angelo de' Berardis war Baron des Casale S. Cosma, s. NELLI 1751, Kap.23; VOLPE 1818, S.50 ff.; der Grundbesitz kirchlicher Institutionen wurde im 16. und 17. Jahrhundert in umfangreichen Verzeichnissen aufgelistet, die als *platea* bezeichnet werden, vgl. PLATEA S. LUCIA.
[418] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 30.
[419] AMBROSI 1980, S.140.
[420] Vgl. LUPUS, a. 976, 1003.
[421] GUILLOU 1978.
[422] FUIANO 1978.

derjenige von Girifalco, die beide auch im Statut Friedrichs II. über die Reparatur der Kastelle angeführt sind[423]. Es handelt sich um zweigeschossige, quadratische Bauten, deren Obergeschoß durch einen umlaufenden Torus von dem leicht geböschten Untergeschoß abgesetzt ist. Die 1110 errichtete Burg des Grafen Alexander in Miglionico, im 15. Jahrhundert Schauplatz einer Verschwörung der Barone gegen die aragonesische Herrschaft, scheint dagegen von Anfang an eine Vierflügelanlage gewesen zu sein[424]. Für eine Entstehung in normannischer Zeit, später nur im Detail ergänzt und renoviert, sprechen jedenfalls die weitgehend fensterlosen Wände, die ungewöhnliche Form der verdoppelten, runden Ecktürme an der zum Tal weisenden Fassade und das schachbrettartig ornamental versetzte Mauerwerk im Bereich eines der hinteren Türme.
Aus hochmittelalterlicher Zeit stammen auch die Grundmauern des vollständig überbauten Materaner Castelvecchio: vor allem die ehemalige Schildmauer in Richtung zur Piazza Sedile, wo die Stadt durch einen Graben geschützt war, die Mauer längs der Via Duomo und der Bereich um die *torre capone*, oberhalb des Sasso Caveoso (vgl. Abb. 5.1). Mit einer Fläche von rund 70 x 70 m, fast so groß, wie der ummauerte Bereich der *Civitas*, erreichte die Anlage, deren Umrisse im heutigen Stadtbild noch deutlich zu erkennen sind, ungefähr die Ausmaße des staufischen Kastells von Bari. Auch der Mauerverlauf der *Civitas* ist noch erkennbar, einschließlich einiger späterer Erweiterungen. Der Hauptzugang zur Stadt führte durch zwei Tore, entlang des Kastells über die Via Duomo, auf den Domplatz. Von dort aus erstreckt sich die *Civitas* linker Hand in Form eines spitzen Dreiecks hügelabwärts. An der Spitze dieses Dreiecks, in der Nähe der *Porta del Sole*, befindet sich die *torre metellana*, ein runder Turm, der allerdings wohl nicht, wie die Stadtgeschichte will, aus römischer Zeit stammt. Durch die *porta pistergola* (= posteriora) führt der Weg auf dem Kamm des Hügels hinab ins Tal der Gravina.
Nachweislich gab es in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Bereich der *Civitas* private, oberirdische Wohnhäuser. 1276 verkaufte ein Manfred, zusammen mit seiner Frau Konstanze, seinem Vater, dem Richter Jakob, für 18 Goldunzen mehrere *domos palaciatas* in der Nähe der Kathedrale[425]. Höhlenwohnungen werden zur selben Zeit etwa um den Preis von einer Unze gehandelt. Eines der Häuser Jakobs gelangte 1284 als Mitgift für seine Tochter, die ebenfalls Konstanze hieß, an den Richter Andreas, Sohn des Richters Martin[426]. Weitere Hausverkäufe, immer in der Nähe der Kathedrale, sind in den Jahren 1368 und 1376 überliefert[427]. Im zweiten Fall veräußerte der Nonnenkonvent S. Maria Nova eine einzige *casa palaziata* für nicht weniger als 14 Unzen. Der Käufer, ein gewisser Johannes de Josca, tritt später als Prokurator des Konvents auf[428].
In Gravina ist nur ein Mauerzug samt Eckturm des *Casalnuovo*, der spätmittelalterlichen Stadterweiterung erhalten. 2 km nördlich der Stadt befindet sich das Kastell, das Friedrich II. um 1227 *ex novo* auf einem Hügel an der Via Appia errichten ließ[429]. Als *Jagdschloß* ist die *domus* von Gravina, eines von fünf *castra exemta* der Terra di Bari, nur unzureichend charakterisiert[430]. Der nur in den Außenmauern erhaltene Bau bildet ein komplexes architektonisches Zeichen, das sich nicht ohne weiteres mit anderen staufischen Kastellen vergleichen läßt. Die langgestreckte Form erinnert typologisch an Lagopesole; die an die

[423] STHAMER 1914; nicht erhalten ist der Turm von Torre di Mare (Metaponto), s. PADULA/ MOTTA 1988; weitere Beispiele sind der enorme Ziegelturm von S. Basilio, s. TOMMASELLI 1984, und der Turm von Craco, vgl. allgemein FUZIO 1981.
[424] BRUNO, S. 1967, S.61-64; vgl. Abb. im Bildteil zu Matera.
[425] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 34, S.364; Jakob war 1273 *regalis Matere iudex*, s. VENDOLA 1936.
[426] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 39; zu Andreas s. oben, S.53.
[427] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 96, 101.
[428] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 120 (1387).
[429] Zum Kastell Friedrichs II. s. zuletzt FEDERICO ROMA 1980, Kat.-Nr. III.7, S.218 ff., mit Bibliographie; interessant ist der Hinweis auf eine detaillierte Beschreibung der Räumlichkeiten von 1309; die Via Appia muß, um eine Überquerung des Tales zu vermeiden, das von Gravina an tief ins Gelände einschneidet, etwa 1-2 km nördlich und nordöstlich an der Stadt vorbeigeführt haben.
[430] LEISTIKOW 1996; STHAMER 1914.

Längsseite angesetzten, turmartigen Verstärkungen bieten nur den Eindruck von Wehrhaftigkeit, während die großen Fensteröffnungen der Fassade vielleicht eher auf die Via Appia, als auf die Stadt Gravina ausgerichtet sind. Janora zufolge soll Friedrich II. hier mehrere Generalparlamente für die Provinzen Terra di Bari, Capitanata und Basilicata abgehalten haben[431]. Seit jeher war Gravina ein Knotenpunkt auf der apulischen Seite der Via Appia: nordwärts gelangte man ebenso schnell nach Bari, Trani und Barletta, wie südwärts nach Tarent und Matera und weiter in die Terra d'Otranto und nach Kalabrien. In nur 12 km Entfernung von Gravina und 18 km von Matera gründete der Kaiser anschließend die Stadt Altamura[432].

Kirchenbauten (vgl. Bildteil S.4-5)

Die meisten mittelalterlichen Kirchen Materas sind kleine Kapellen, die in der ortsüblichen Bauweise in den Fels gegraben sind. Mit den größeren, oberirdischen Kirchenbauten, die seit dem 11., und vor allem im 13. Jahrhundert entstehen, verbindet sich dagegen jedesmal ein Impuls von außen: sei es die Gründung einer bedeutenden Ordensniederlassung oder die Erhebung der Stadt zum Erzbischofssitz. Von der 1082 geweihten Benediktinerkirche S. Eustachio ist heute nur noch die Krypta erhalten - und eine Granitsäule, die neben dem Hauptportal der Kathedrale auf dem Boden liegt[433]. Die Krypta, die schon Haseloff und Wackernagel 1907 untersucht hatten, wurde kürzlich erneut freigelegt. Sie besteht aus drei Jochen und drei Schiffen; quadratische Pfeiler mit schmalen Kämpfern tragen die Gurtbögen, auf denen neun sehr präzise gemauerte Hängekuppeln aufsitzen. Die Breite wird mit 8,15 m angegeben, die Gesamtlänge der Kirche soll etwa 25 m betragen haben, was vergleichbaren Bauten wie S. Benedetto in Conversano entspricht[434]. Die Benediktinerkirche war nicht nach Osten ausgerichtet, sondern in Längsrichtung des Hügels der *Civitas*, an deren höchstem Punkt sie sich befand. Im 13. Jahrhundert mit der Kathedrale vereint, stand S. Eustachio bei der Visite des Erzbischofs Johannes Saracenus 1543 offenbar noch unversehrt neben der Kathedrale[435]. Im 18. Jahrhundert war dagegen nur noch eine Ruine übrig[436].
Die Benediktinerabtei S. Michele Archangelo in Montescaglioso wurde vom 15. Jahrhundert an so grundlegend erneuert, daß kaum noch Spuren des ursprünglichen Bauwerks erhalten sind, das etwa gleichzeitig mit S. Eustachio entstand. Erhalten ist dagegen S. Maria Maggiore in Laterza, Stiftung Matildes, der Gemahlin des Grafen Alexander, von 1112. Die knapp 20 m lange, dreischiffige romanische Kirche war bis ins 15. Jahrhundert der einzige oberirdische Kirchenbau des Casale. Die ältesten erhaltenen Kirchen in Ginosa und Gravina - von Felsenkirchen abgesehen - stammen erst aus dem 15. Jahrhundert. Dagegen entstanden in Matera vom 13. Jahrhundert an eine Reihe bis heute erhaltener Kirchenbauten, angefangen mit S. Maria Nova und der Kathedrale[437]. Die Kirche der Büßerinnen von Akkon orientiert sich an SS. Niccolò e Cataldo, der um 1180 errichteten Eigenkirche des Tankred von Lecce. Auch die Kathedrale zeigt vergleichbare bauplastische Elemente, zu denen im Obergeschoß des 1270 vollendeten Bauwerks neuere Dekorformen treten. Die der Heimsuchung Mariens geweihte Kathedrale übernimmt auch das Patrozinium des Stadtpatrons Eustachius von dem angrenzenden Benediktinerkonvent, von dem letztmals 1223 ein Abt überliefert ist. Weitere

---

[431] JANORA 1902, S.10.
[432] TIRELLI 1956; CDB, Bd. 12.
[433] Zu S. Eustachio s. MOTTA 1980; PADULA 1981, 1993; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.107, S.155; sowie die Literatur im Abschnitt zur Kathedrale von Matera im Katalogteil.
[434] CHIESE E ASCETERI 1995, a.a.O.; *La chiesa a tre navate aveva più di cento palmi di lunghezza*, PADULA 1993, S.28; zu S. Benedetto in Conversano s. INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980.
[435] VISITE SARACENO: die nördliche Bergrenzung eines Friedhofs im Norden der Kathedrale wurde von der *pariete Ecclesie S. Eustachii* gebildet, *que Ecclesia est unita perpetuo e a tanto tempore quod non est memoria hominis in contrarium cum predicta Ecclesia maiorj*, zit. nach CALÒ MARIANI/ FALDI/ STRINATI 1978, S.113, Anm. 3.
[436] UGHELLI, Sp.11: [...]*cuius ruine propre Cathedralem visuntur.*
[437] S. zuletzt KEMPER 1994.

Kirchen des 13. und 14. Jahrhunderts entstanden im Anschluß an den Kathedralbau: S. Domenico rezipiert die Fassade der Kathedrale; S. Francesco und S. Pietro Caveoso, die Pfarrkirche des Sasso Caveoso, entstanden wohl erst im 14. Jahrhundert[438].
Zur selben Zeit erhielt die Felsenkirche S. Maria della Valle eine gemauerte Fassade und der Convicinio di S. Antonio ein gemauertes Portal. Aber auch die Architektur der Höhlenkirchen selbst ist oft nicht ohne Rekurs auf die Bauformen oberirdischer Kirchen erklärbar - vor allem bei der Verwendung von Bögen und Kuppeln, die ja im Höhlenbau ganz anders hergestellt werden, und nicht dieselbe statische Funktion haben wie in der Mauerwerkstechnik. Dies gilt nicht erst seit dem 13. Jahrhundert. Vielmehr hat es den Anschein, als ob die vielfältigen Dekorformen der Felsenkirchen von Anfang an durch eine Rezeption oberirdischer Architektur bedingt sind. Denn einige Felsenkirchen zeigen überhaupt keinen bauplastischen Dekor, und gerade diese stammen offenbar noch aus der byzantinischen Zeit. So gibt es in Matera mehrere kleinere Doppelkirchen wie SS. Cosma e Damiano, S. Nicola dei Greci oder *S. Falcione*. Wenigstens im ersten Fall ist dieser Bautypus zugleich mit einem Doppelpatrozinium verbunden, das sich auch in anderen Fällen nachweisen läßt - ohne daß im Einzelfall die Bauform der Kirchen noch bekannt wäre[439]. Schon Lavermicocca führt, bei einer Untersuchung der Felsenkirchen in Monopoli, den zweischiffigen Typus, Doppelpatrozinien, wie sie im Bereich der Ostkirche üblich sind, und Namenszusätze wie *de Grecis* oder *de Armeniis* auf die Zeit der byzantinischen Herrschaft zurück[440].
Eine weitere Gruppe von Bauten, die sich durch einen eng verwandten plastischen Dekor auszeichnen, läßt sich am besten ausgehend von der Benediktinerinnenkirche S. Lucia alle Malve beurteilen. Da Lupus 1093 den Tod der Äbtissin Eugenia vermeldet, muß der Konvent zu dieser Zeit bereits existiert haben. In S. Lucia erkennt man an der Decke noch den Rest einer Bogengliederung, die den Chor von den Schiffen trennt. In anderen Beispielen wie S. Barbara oder S. Nicola al Saraceno ist an dieser Stelle eine durchbrochene Wand erhalten, die seit der Schrift Volpes von 1842 in der Regel als Ikonostase bezeichnet und als Kennzeichen byzantinischer Architektur eingeordnet wird, die dementsprechend in die Zeit der byzantinischen Herrschaft datiert werden muß[441]. Wie Chatzidiakis gezeigt hat, begann sich eine Ikonostase im eigentlichen Sinne jedoch erst zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert zu entwickeln, also im wesentlichen nach der Zeit der byzantinischen Herrschaft in Süditalien[442]. Daher bezeichnen Dell'Aquila und Messina, die an der traditionell frühen Datierung der entsprechenden Kirchen festhalten, diese Trennwand neuerdings als Templon[443]. Man kann allerdings ebensogut von einer Chorschranke, und von Haupt- und Nebenchorräumen sprechen statt, wie seit Volpe üblich, von Bema, Diakonikon und Prothesis, denn immerhin war S. Lucia alle Malve, soweit wir wissen, ja von Anfang an eine Benediktinerinnenkirche.
So läßt sich eine Blendarkade (oder eine Reihe rundbogiger Nischen) an der linken Seitenwand von S. Lucia alle Malve, vergleichbar mit anderen Beispielen wie S. Vito alla Murgia oder S. Pietro in Monterrone, vielleicht eher aus der romanischen als aus der östlichen Architektur ableiten[444]. Ein geritzter Zickzackfries als oberer Wandabschluß oder die kreisförmigen Vertiefungen in der Decke, die vielleicht eine Kuppel andeuten sollen, sind

[438] Vgl. unten, Abschnitt zu S. Giovanni in Monterrone und SS. Pietro e Paolo.
[439] SS. Pietro e Paolo ist nur noch in rudimentärer Form erhalten; SS. Lucia ed Agata zeigt auffällige Asymmetrien - wahrscheinlich ist das rechte Seitenschiff eine spätere Erweiterung einer ursprünglich zweischiffigen Kirche; die Bauform von SS. Simeone e Giuda und SS. Crisanto e Dario ist nicht bekannt, s. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.101, 105, 116, 140, 149.
[440] LAVERMICOCCA 1977, S. 23.
[441] VOLPE 1842; vgl. v.a. RIZZI 1968; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 48, 89.
[442] CHATZIDIAKIS 1979.
[443] Dell'Aquila, Franco und Aldo Messina: „Considerazioni sull'architettura delle chiese rupestri del Materano", in: CHIESE E ASCETERI 1995, S.17-20.
[444] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 18, 106 (ähnlich auch Nr. 87).

ebenfalls nicht unbedingt Merkmale byzantinischer Architektur[445]. Man kann nur vermuten, daß es Vorbilder für solche Dekorformen in der oberirdischen Architektur gab, da die beiden prominentesten Bauten der unmittelbaren Umgebung, die Benediktinerkonvente S. Eustachio in Matera und S. Michele Archangelo in Montescaglioso nicht in ihrer ursprünglichen Form erhalten sind. Richtige, in den Fels gegrabene Kuppeln, mit der Krypta von S. Eustachio vergleichbar, überwölben die drei Kompartimente des Chorjochs der Materaner Felsenkirche Madonna delle virtù[446]. Hier sind nun eindeutig Dekorformen oberirdischer, gemauerter Architektur zu erkennen, die jedoch in charakteristischer, unsystematischer Weise in den Höhlenbau übernommen werden. Darin, wenn auch nicht in den Einzelformen, läßt sich Madonna delle virtù mit der nur noch als Ruine erhaltenen Felsenkirche S. Domenica in Ginosa vergleichen[447].
Zu diesen Formen gehören dienstartige Vorlagen an den Pfeilern mit den gekerbten Kapitellen, oder die zweireihige Blendarkade an der zeltdachartigen Decke des Mittelschiffs von Madonna delle virtù. Kleine Halbsäulchen, die wie ein Taustab gedreht sind, finden sich in ähnlicher Form an der Außenseite der Apsis der Kathedrale von Acerenza. In S. Domenica wölbt ein vollendetes, in den Fels gegrabenes Kreuzgratgewölbe das Chorjoch. Die Kirche muß älter sein als diejenigen Beispiele, die etwa ab Mitte des 13. Jahrhunderts ein Kreuzrippengewölbe verwenden. Auch wurde ein Zahnschnittfries, der die Hauptapsis rahmt, bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wieder aufgefüllt, um dort ein gemaltes Ornament anzubringen. Madonna delle virtù ist in der lokalen Überlieferung erstmals zu Beginn des 13. Jahrhunderts erwähnt[448]. Wenn diese Nachrichten auch fragwürdig bleiben, so erscheint doch die Angabe glaubhaft, die Felsenkirche habe vor der Fertigstellung von S. Maria Nova die Nonnen von Akkon beherbergt, in deren Besitz sie sich auch später noch befand. Alle Indizien sprechen also für eine ungefähre Datierung der beiden Felsenkirchen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.
Ein Kreuzrippengewölbe taucht in der Materaner Architektur erstmals in S. Maria Nova auf. Die Kirche war nach Auskunft einer Bulle Gregors IX. 1233 noch nicht fertiggestellt, also wohl auch noch nicht eingewölbt[449]. Da kaum anzunehmen ist, daß eine solche Bauform in der Höhlenarchitektur, einer auf ein eng umgrenztes Gebiet beschränkten Bauweise, früher als in der oberirdischen Architektur rezipiert wird, müssen die Felsenkirchen, die ein solches Gewölbe als Dekorform verwenden, ebenfalls einige Zeit nach 1233 entstanden sein, das sind: S. Spirito, kaum 100 m von S. Maria Nova entfernt, Madonna delle croci, S. Maria della Valle, und der Convicinio di Sant'Antonio. Eine zeltdachartige Deckengestaltung, die erstmals in Madonna delle virtù anzutreffen ist, erfährt in den beiden letztgenannten Beispielen eine Differenzierung: im linken, zuletzt entstandenen Schiff von S. Maria della Valle wird als weiteres, in der Höhlenarchitektur nur dekoratives Formelement ein mittlerer Längbalken eingeführt, der dann auch in S. Antonio und S. Donato verwendet wird. Eine ähnliche, weiter differenzierte Deckengestaltung findet sich in S. Antonio del fuoco und *Cristo Giudice* in Laterza und S. Sofia in Ginosa. Die gemauerte Fassade von S. Maria della Valle und das Portal zum Kirchenbezirk des Convicinio deuten bereits auf eine Entstehung im Anschluß an den Kathedralbau[450]. Die angesprochenen Felsenkirchen in Laterza und Ginosa sind schon aufgrund ihrer Dimensionen als Nachfolgebauten von S. Maria della Valle zu erkennen, eines weitaus größeren Bauwerks als alle früheren Höhlenbauten[451].

---

[445] Vgl. S. Lucia alle Malve, Hauptapsis; S. Barbara; S. Nicola a Chiancalata.
[446] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 119.
[447] Vgl. Katalog.
[448] VOLPE 1818, S.256, 270; GATTINI 1882, S.196; GABRIELI 1936, Nr.117; zusammenfasend SAN NICOLA DEI GRECI 1990.
[449] Vgl. KEMPER 1994, S.103.
[450] Dreipaßformen oder spitze Bögen treten zuerst am Obergaden der Kathedrale auf, s. Bildteil.
[451] S. Maria della Valle ist mit etwa 25 x 27 m genauso breit und halb so lang wie die Kathedrale; S. Lucia alle Malve, eine der größten älteren Felsenkirchen, mißt hingegen nur rund 13,5 x 16 m; zu allen Beispielen s. den Katalog der vorliegenden Arbeit.

Die zwei Kulturen

Die Untersuchung der Felsenkirchen und -siedlungen ergibt ein wesentlich anderes Bild der mittelalterlichen Geschichte als eine reine Auswertung der Schriftquellen. Zahllose kleinere Felsenkapellen tauchen in der schriftlichen Überlieferung überhaupt nicht, oder erst in verhältnismäßig später Zeit auf - und oftmals nur, um den Bezirk anzugeben, in dem sich eine Immobilie befindet. Der Höhlenbau erfordert andere Techniken, und geht von anderen Voraussetzungen aus, als die oberirdische Architektur. Als *civiltà rupestre* wird seit den siebziger Jahren die eigenständige, landwirtschaftlich geprägte Kultur bezeichnet, die sich im Mittelalter, ausgehend von einer genauen Kenntnis des Terrains und der Wasserreserven, in der apulischen Murgia entwickelt hat.
Es handelt sich allerdings nicht um eine autonome Kultur, wie die Untersuchung der *civiltà rupestre* den Anschein erwecken könnte. Die Region der apulischen Murgia war nicht nur Herrschaftsgebiet wechselnder Mächte, sie war auch geprägt von der jeweils dominanten Kultur, wie aus Schriftzeugnissen, Bauwerken, aber auch der Wandmalerei ersichtlich ist. Man muß also von *zwei Kulturen* sprechen, einer regional begrenzten, landwirtschaftlich geprägten, mündlichen Kultur und einer anderen Kultur, die sich durch die Verwendung von Schrift, sowie Bau- und Kunstdenkmale auszeichnet, die erst im Rahmen der gesamteuropäischen Entwicklung verständlich werden. Gleichwohl erfaßt diese dominierende Kultur nur einen Teil der historischen Wirklichkeit, wie schon die offenkundigen Lücken in der schriftlichen Überlieferung verdeutlichen. Die mittelalterliche Geschichte läßt sich lesen wie die Landschaft der apulischen Murgia: einzelne Monumente, der Schrift wie des Bauens, stehen in einer historischen Landschaft, die durchsetzt ist mit einer unterirdischen Geschichte, die den Grund bildet, auf dem sich die Denkmale erst abheben.
Die Polarität zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit kennzeichnet allgemein die mittelalterliche Epoche[452]. Wie andere Kulturbereiche - Islam, Buddhismus, Konfuzianismus - konstituiert sich das christliche Abendland des Mittelalters durch den Bezug auf einen sakralen Text, der, geschrieben in einer Sprache, die so nicht mehr gesprochen wird, von einer zentral organisierten, schreibkundigen Minderheit der illiteralen Mehrheit vermittelt wird. Zwischen oraler und literaler Kultur besteht allerdings kein symmetrisches Verhältnis. Die Schriftkultur dominiert, bleibt jedoch Angelegenheit einer Minderheit und für die Masse der bäuerlichen, in Höhlenbauten lebenden Bevölkerung eine äußerliche Erscheinung. Aus dem frühen Mittelalter, der Entstehungszeit der Höhlenkultur, fehlen Schriftquellen und Baudenkmale gänzlich. Im Hochmittelalter, vor allem im 13. Jahrhundert, nimmt die Bedeutung der Schriftkultur und die Zahl der oberirdischen Bauwerke zu. Erst vom 15. Jahrhundert an kann man jedoch von einer konsistenten, lokalen, schriftlichen Überlieferung sprechen, während gleichzeitig die Bedeutung des Höhlenbaus zurückgeht: zunehmend werden Felsenkirchen durch oberirdische Bauten ersetzt, Orte wie Laterza und Ginosa entwickeln sich von der Höhlensiedlung zur Stadt, und auch in den Sassi von Matera entstehen immer mehr oberirdische Wohnbauten. Doch gibt es auch noch in den fünfziger Jahren zahlreiche Höhlenwohnungen.
Bis in die selbe Zeit haben sich in Apulien und der Basilicata Formen mündlicher Kultur erhalten, die nur oberflächlich an das Heilssystem der römisch-katholischen Kirche angebunden sind. Zu solchen Formen ritueller, mündlicher Kultur gehören Beschwörungen, die Verwendung von Amuletten oder der *Tarantismo*, eine regionaltypische Form persönlicher und sozialer Krisenbewältigung - die Bezeichnung ist von der Stadt Tarent abgeleitet. Vor allem sozial schwache Personen, zumeist Frauen, werden in der Regel an

[452] Zur Diskussion um Mündlichkeit und Schriftlichkeit s. Walter J. Ong: Orality and literacy, London, New York 1982; Paul Zumthor: La lettre et la voix, Paris 1987.

heißen Sommertagen *von der Tarantel gestochen*, einer für den Menschen an sich harmlosen Spinnenart, deren Gefahr in einem rituell-mythologischen Begründungszusammenhang zu suchen ist. Einziges Heilmittel gegen das Übel ist, den Dämon, als der die Tarantel aufgefaßt wird, mit Musik und Tanz zu besänftigen - die *tarantella* gehört zu den bekanntesten süditalienischen Tänzen und hat auch Eingang in die europäische Konzertmusik gefunden. De Martino, der magische Handlungen wie den Tarantismo in den fünfziger Jahren untersucht hat, sieht ihren Gebrauch im Fehlen effektiver Mittel einer rationalen Problembewältigung und einem für den einzelnen oft unzureichenden Heilsangebot der römisch-katholischen Kirche begründet. Man kann dennoch nicht von einem *heidnischen* Kult sprechen: die Opfer der Tarantel treffen sich einmal im Jahr in der Kirche des Apostels Paulus in Galatina, der als Haupt-Widersacher des Dämons gilt[453].

Träger der Schriftkultur war in frühmittelalterlicher Zeit vor allem das Mönchtum. Mehr als 1500 griechische Handschriften hochmittelalterlicher Zeit (bis 1300) stammen aus süditalienischen Konventen, sowie über 600 Manuskripte in beneventanischer Schrift, die im Bereich der langobardischen Fürstentümer und bis zum Beginn des Königreichs Sizilien verwendet wurde - die Mehrzahl dieser lateinischen Handschriften stammt aus Montecassino, und vor allem aus der Zeit des Abtes Desiderius[454]. Es handelt sich vorwiegend um liturgische Schriften, doch finden sich im Bestand der Texte auch klassische, griechische oder lateinische Autoren wie Homer, Euripides, Aristoteles, Cäsar, Sallust, Vergil oder Cicero, darunter auch Texte, die uns nur durch die süditalienische Überlieferung erhalten sind. Ausgehend von klassischen Autoren wie Galen, Hippokrates und Dioskur entwickelte sich vor allem in Salerno unter Erzbischof Alfanus, einem Freund Abt Desiderius', und unter Mitwirkung des weitgereisten Constantinus Africanus, der erstmals medizinische Texte aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzte, ein eigenständiges medizinisches Schrifttum[455]. Auch die Institutionen und Novellen Justinians, wichtig für die spätere Gesetzgebung von Roger II. bis Friedrich II., waren in Montecassino bekannt[456]. Oft waren Mönche oder Kleriker wie Leo Marsicanus und Petrus Diaconus, Abt Alexander von Telese oder Erzbischof Romuald von Salerno auch die Autoren von Chroniken, durch die wir über die weltliche Geschichte unterrichtet sind[457].

Die ersten Kirchen des Materaner Gebiets, über die schriftliche Nachrichten vorliegen, befanden sich im Besitz der Benediktinerkonvente S. Sophia in Benevent und S. Vincenzo al Volturno. Später geht die Entwicklung der Baukultur vom Desideriusbau von Montecassino aus. Noch vor den Kathedralen von Acerenza oder Gravina entstehen in Matera und Montescaglioso - und wenig später auch in Laterza - Benediktinerkirchen, die damals als herausragende Bauwerke eine Umgebung von Höhlen dominierten. Es gab auch Konvente in Höhlen wie SS. Agata e Lucia oder S. Maria de Armeniis, und nicht alle Mönche waren schreibkundig - eine Urkunde von 1200 aus den Abruzzen unterzeichnen die meisten noch mit dem *signum crucis*[458]. Wenn Theopista, die Priorin des Materaner Benediktinerinnenkonvents SS. Lucia ed Agata, 1286 als *licterarum scientia eleganter imbuta* bezeichnet und deshalb zur Äbtissin von S. Maria Magdalena in Castellaneta gewählt wird, so muß dies als besondere Hervorhebung gewertet werden - die meisten Nonnen ihrer Zeit waren *scribere nesciens*[459]. Dennoch sind Klöster und Kathedralen für lange Zeit die bedeutendsten

---

[453] DE MARTINO 1982 [Originaltitel: Sud e magia]; ders.: La terra del rimorso. Mailand 1976; vgl. auch Cecilia Gatto Trocchi: „La sacra follia della tarantà", Meridiani, a. VII, Nr. 34, Juli 1994: Puglia, S.98-102.

[454] CAVALLO 1981; vgl. PETTA 1974; LOEW 1914; ETÀ ABATE DESIDERIO 1992; CAVALLO 1994; OROFINO 1994 ff.

[455] Constantinus soll in Bagdad, Indien, Äthiopien und Ägypten gewesen sein, s. COWDREY 1983, S.19 ff.; die *Medizinschule* von Salerno gilt als führende Einrichtung des Abendlandes in dieser Zeit.

[456] Vgl. HOUBEN 1997, S.143.

[457] CHRONICA MONASTERII CASINENSIS; ALEXANDER TELESINUS; ROMUALD.

[458] So die Mönche des Klosters S. Giovanni in Venere in den Abruzzen auf einer Urkunde aus dem Jahr 1200, HOUBEN 1989, S.236, s. auch S.229, Anm. 58; vgl. beispielsweise MÉNAGER 1980.

[459] DE LEO 1983; als Priorin von S. Lucia ist Theopista 1273 genannt, s. VENDOLA 1936.

Zentren der Schriftkultur: *ngi sono molti frati maestri studenti et bacillieri per esserci il studio ordinario di logica, filosophia et theologia* - schreibt Verricelli 1595 über den Materaner Franziskanerkonvent[460]. Als *vir literatissimus* kennzeichnet Ughelli Laurentius, den ersten Materaner Erzbischof angevinischer Zeit, und den 1306 bis 1308 amtierenden Landulphus nennt er *omniarum scientiarum genere ornatum*[461].
Schon relativ früh, spätestens seit byzantinischer Zeit, gibt es aber auch eine weltliche Schriftkultur. Ein *Stephanus cartularius Matere* unterzeichnet 1024 eine Urkunde aus Troia, eine andere von 1040 aus Matera ist von einem Notar namens Materoccius abgefaßt und von dem *imperialis critis* Dumnandus bezeugt[462]. Ohne die Schriftkultur, vor allem ohne die Kodifizierung des Rechts, das im Königreich Sizilien wie im oströmischen Imperium auf die Gesetzgebung Justinians zurückgeht, ist das Funktionieren eines größeren Territorialstaates nicht denkbar. Richter und Notare verwalten dieses Recht auf lokaler Ebene und bilden die weltliche Elite der Stadt, die sich durch die Fähigkeit, zu lesen und zu schreiben auszeichnet. Zwar bleiben in bestimmten Bereichen nicht kodifizierte, lokale *consuetudines* noch lange Zeit gültig. So gilt in Matera noch im 16. Jahrhundert das langobardische Erbrecht, das die Vererbung über die mütterliche Seite regelt[463]. Doch hätten Notare ohne zu schreiben ihren Beruf nicht ausüben können, und als *iudices ydiotae* werden in staufischer Zeit schreibunkundige Richter betitelt[464]. Zur Ausbildung der Beamtenschaft wurde 1224 die Universität Neapel gegründet, wo um 1270 der Materaner Richter Johannes Saracenus seine Studien absolvierte[465].
Die Schrift kommt aber nicht nur in der Verwaltung zum Einsatz: seit normannischer Zeit entwickelt sich ein umfangreiches poetisches Schrifttum, unter Friedrich II. erstmals auch in italienischer Sprache[466]. Ein nur der lokalen Überlieferung bekannter Materaner Astronom namens Alanus soll nicht nur in Neapel und Paris gelehrt, sondern auch Gedichte verfaßt haben[467]. Einen von Potenza ausgehenden Aufstand gegen Karl I. von Anjou behandelte der *Planctus Italiae* des wahrscheinlich aus Matera stammenden, in Venosa tätigen Richters Eustachius, eine längere Versdichtung, die nur fragmentarisch in einer Stadtchronik von Potenza überliefert ist[468]. Die Kultur der literaten Elite unterscheidet sich erheblich von der bäuerlichen Kultur der Sassi. Die *domos palaciatas* des Richters Jakobus haben mit der *civiltà rupestre* der Sassi nur wenig gemein - ebensowenig wie die späteren, vornehmen Paläste im Bereich des Castelvecchio mit ihren hohen Räumen und ihren Fresken aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. Angehörige der kleinen, literarisch gebildeten Oberschicht waren es, die seit dem 15. Jahrhundert Stadtchroniken verfaßten[469]. Ihre potentielle Leserschaft war jedoch zu klein, um vor dem 19. Jahrhundert den Druck eines dieser Werke lohnend erscheinen zu lassen.
Auch die militärische und finanzielle Verwaltung des Königreichs Sizilien beruhte im wesentlichen auf der Schriftkultur: von der königlichen Kanzlei aus ergingen Mandate an die Beamten der verschiedenen Provinzen[470]. Grundlage der militärischen Organisation war allerdings in normannischer, und zum Teil erneut in angevinischer Zeit das Lehenswesen, also

---

[460] VERRICELLI, S.84.
[461] UGHELLI, Sp. 43.
[462] CDB, Bd. 21, Nr.1; Bd. 4, Nr. 29.
[463] VERRICELLI, S.67 f.
[464] TAVILLA 1991, S.378; zu Verbreitung der Schrift in Bari um 1250-1270 s. CORDASCO, M. 1989.
[465] REG. CANC. ANG., Bd. 4, Nr. 376, S.59.
[466] Vgl. GIGANTE 1981; Carl Arnold Willemsen: Kaiser Friedrich II. und sein Dichterkreis, Wiesbaden 1977; *Gli diurnali di Messer Mattheo di Giovinazzo*, MGH XIX, S.464-493; die Komödie *De Paulino et Polla* des Richters Riccardus aus Venosa, s. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.182; FEDERICO ROMA 1995, Kat. IX.12, S.316; *De balneis puteolanis* des Petrus von Eboli, ebd., Kat. IX.25, und weitere Beispiele bis hin zum Falkenbuch des Kaisers.
[467] Alle Nachrichten über diesen Alanus gehen auf NELLI 1751 zurück; Pedío berichtet, ohne nähere Angaben, von einem Gedichtfragment in der *gloria mundi* des Cassaneo, FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.178.
[468] SCHALLER 1989.
[469] So führt VOLPE 1818, S.92, den eingangs zitierten Bericht über die Zerstörung Materas durch Ludwig II. auf das Modell der Ilias zurück (... *urbem autem in cineris redigit* ...).
[470] Vgl. ENZENSBERGER 1985 und weitere Beiträge desselben Autors zu den *giornate normanno-sveve.*

die mündliche Kultur des Treueeids und der persönlichen Verantwortung[471]. Das Kastellsystem Friedrichs II. war ein Versuch, auch in diesem Bereich eine zentrale, schriftliche Verwaltung einzuführen, verbunden mit dem für lange Zeit größten profanen Bauprogramm. Gebaut wird aber nur, wo ausereichende finanzielle Mittel vorhanden sind, und die Finanzverwaltung ist seit jeher einer der unentbehrlichen Bereiche des Staatsapparats[472]. Seit normannischer Zeit kommt ein Teil der staatlichen Einkünfte der Kirche zugute, die dadurch zugleich in den Besitz der Mittel zur Errrichtung großer Kirchenbauten gelangt und zur Stabilisierung der Herrschaft beiträgt[473]. Zu diesen Steuereinnahmen treten umfangreiche Stiftungen, vor allem zu Beginn der normannischen Epoche, als die Eroberer frei über die gewonnenen Ländereien verfügen konnten. Wahrscheinlich sind schon die meisten Kirchen byzantinischer Zeit auf private Stiftungen von Laien oder Klerikern zurückzuführen - jedenfalls läßt sich auf diese Weise die große Zahl kleiner Kapellen und das gleichzeitige Fehlen größerer Kirchenbauten erklären[474]. Die Normannen begünstigten vor allem einige größere Abteien wie Montecassino, Cava, Venosa oder Carbone, die so zu einem ungeheurem Reichtum gelangten. Urkunden, die diese Besitzungen bezeugen, gehören zu den ältesten erhaltenen mittelalterlichen Dokumenten[475]. In Matera setzten die Benediktinerinnen von SS. Agata e Lucia, um ihre Besitzungen zu verwalten, schon im 13. Jahrhundert einen Prokurator (*advocato ed yconomo*) ein[476]. Dicke Bücher sind die im 16. und 17. Jahrhundert angefertigten, *Platea* genannten Verzeichnisse der Besitzungen bedeutender Kirchen und Konvente wie SS. Annunziata (Dominikanerinnen, ehemals S. Maria Nova), S. Lucia, S. Francesco und S. Pietro Caveoso[477]. Vom Reichtum der beiden Nonnenklöster zeugen auch die beiden Konventsgebäude des 18. Jahrhunderts an der Piazza Vittorio Veneto, später, nach der Säkularisierung, Rathaus und Justizpalast[478].
Am Beginn dieses Vermögens stehen oftmals private Stiftungen - wenn auch die ökonomische Macht der Kirche schon im 13. Jahrhundert ausreicht, durch einen Kredit an Karl von Anjou den Machtwechsel im Königreich herbeizuführen, und sich lokale kirchliche Institutionen nach und nach zum wichtigsten Kreditgeber für Privatpersonen entwickeln[479]. Den Grundstock ihrer Besitzungen erlangten die Nonnen von S. Lucia, als 1208 die Baronin Matia in den Konvent eintrat und dabei ihr gesamtes Vermögen mitbrachte - 1296 stifteten auch die Eheleute Raoul und Elma sich und ihren kompletten Besitz[480]. Stiftungen können nach Art und Umfang sehr unterschiedlich ausfallen, von einen kleinen Geldbetrag bis zu einem kompletten Kirchenbau. Der Conestabel Angelo de' Berardis bedenkt 1318 in seinem Testament 23 Kirchen, unter anderem die Kathedrale *pro cantandis certis missis pro eius anima*, zum selben Zweck S. Maria di Picciano, wo er und seine Familie begraben sind, und S. Lucia, wo Messen zu Ehren der Heiligen Julianus, Katharina, Nikolaus, Matthäus und Petrus gesungen werden sollen[481]. Zumeist stiftet er Geldbeträge, dem Materaner

---

[471] CATALOGUS BARONUM; CUOZZO 1984, 1989; schreibkundig war allerdings ohne Zweifel der Conestabel Angelo de' Berardis, der Fürst Philipp von Tarent, nach VOLPE 1818, S.50 ff., vier *quinterni di carta pergamene scritti in idioma francese* und eine Weltkarte ausgeliehen hatte.
[472] Ersichtlich schon aus der Zahl und Bedeutung der Ämter, die für diesen Bereich zuständig sind, vgl. TAKAYAMA 1993; HOUBEN 1997.
[473] KAMP 1977B.
[474] Vgl. LAVERMICOCCA 1973 und 1977A (zu Monopoli); FALKENHAUSEN 1968 und FONSECA 1987, S.51 ff. (zu Tarent); SAFRAN 1992 (zu S. Pietro in Otranto); GUILLOU 1977B.
[475] Vgl. PERGAMENE DI MATERA; „Cartulario della Regione del Vulture", in: FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.201 ff.
[476] VENDOLA 1936; ein Prokurator des Konvents lebt 1325 in Monopoli, s. VENDOLA 1940, Nr. 1265.
[477] Die Dokumente von 1596 (SS. Annunziata), 1598 (S. Lucia), 1601 (S. Pietro Caveoso) und 1682 (S. Francesco) befinden sich im A.S.M., s. PLATEA S. LUCIA; SAN NICOLA DEI GRECI 1990.
[478] PADULA/ MOTTA 1992.
[479] FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.118 ff.; zu den Bedingungen der Investitur Karls I. gehörte die Anerkennung der päpstlichen Hoheit und die Zahlung eines jährlichen Tributs von 8000 Goldunzen - die Übergabe der *Chinea* durch Gesandte des neapolitanischen Hofs blieb bis ins 18. Jahrhundert eines der prunkvollsten römischen Feste (La festa a Roma, Ausstellung Palazzo Venezia, Rom 1997); vgl. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.360.
[480] VENDOLA 1936; PERGAMENE DI MATERA, Nr. 47.
[481] NELLI 1751, Kap. 23; VOLPE 1818, S.50 ff.

Johanniterspital dagegen alle seine Güter in Montescaglioso und Pomarico und den Lazariten sein Schwert. Die Beträge für Timmari und S. Maria de Armeniis sind für Altarparamente bestimmt, während jeweils eine Unze für die Ausmalung einer Kapelle und Restaurierungsarbeiten in S. Maria della Valle vorgesehen sind. Ähnlich sind zahlreiche Wandbilder durch Stifterdarstellungen oder Weihinschriften als private Stiftungen erkennbar[482].
Stiftungen dienen dem Seelenheil und der Kommemoration des Stifters, dies gilt für kleine Felsenkirchen in Matera nicht weniger als für eine große Abtei wie die SS. Trinità in Venosa[483]. Sie sind Bestandteil einer komplexen Ökonomie des Seelenheils, die auch Bereiche wie den Handel mit Reliquien einschließt, welche der modernen Ökonomie fremd sind. Der Grundgedanke ist, daß es Taten gibt, die verdienstvoll zu Buche schlagen, sei es in einer akut bedrohlichen Situation oder nach dem Ableben. Dies beginnt mit kleinen Gesten wie Gebeten oder dem Aufstellen von Kerzen, reicht über Wallfahrten oder die Stiftung eines Wandbildes bis hin zur Stiftung einer Kirche oder des kompletten, persönlichen Vermögens. In der Position einer Grabstelle, dem Gebet zum Angedenken des Stifters, der Inschrift oder der Stifterfigur wird die Stiftung öffentlich mitgeteilt und die Heilswirksamkeit sinnlich erfahrbar. Das Heil vermittelt allein die Kirche, und zwar aufgrund des Zugangs zur Schrift. Andererseits hat diese Ökonomie des Heils eine Heilstopographie zur Voraussetzung: der Besitz einer kostbaren Reliquie oder eines wundertätigen Bildes macht einen Ort zum Anziehungspunkt für Pilger, deren Spenden wiederum der ökonomischen Situation der jeweiligen Kirche zugutekommen. Diese räumliche Struktur, innerhalb derer das Heilsgeschehen ständig reaktualisiert wird, ist eines der Kennzeichen mündlicher Kultur gegenüber der linearen Zeitstruktur der Schrift.

Legenda

Die Kirche ist nicht nur Träger der Schriftkultur, schon bevor sich im Bereich des Rechts, der Verwaltung, der Poesie erneut eine weltliche Schriftkultur entwickelt. Sie ist auch der Ort, an dem schriftliche und mündliche Kultur zusammentreffen. Begriffe wie *conventus*, *concilium*, *congregatio*, *communio* bezeichnen nichts anderes als eine solche Zusammenkunft, Übereinkunft - *Konsens* zu stiften ist der Sinn des periodischen Zusammentreffens von literaler und illiteraler Bevölkerung an Sonn- und Feiertagen. Wenn auch eine gemeinschaftliche *Konvention* Voraussetzung dieses Zusammentreffens ist, wie die Abhängigkeit der Kirche von der Spendenbereitschaft zeigt, so vermittelt sich doch einseitig die schriftliche Kultur der mündlichen. Darauf ist schon der Kirchenraum selbst ausgerichtet, wo nur im Chorbereich aus den Choralbüchern gesungen und von der Kanzel herab die Schrift gelesen wird. Andererseits wird im Ritus die lineare Zeit der Schriftlichkeit in die zyklische Zeit der Mündlichkeit zurückgebunden. Charakteristische Form dieses Vorgangs ist die Legende.
Legenda - wörtlich: zu lesende Texte - wurden am Jahrestag des Heiligen, dessen Biographie sie schildern, in Kirchen vorgetragen. Die Legende gilt auch als eine Form historischen Bewußtseins der semiliteraten Gesellschaft, doch überwiegt gegenüber dem linearen Bezug auf die weit entfernte Lebenszeit des Heiligen (zur Zeit Diokletians ...) die zyklische Zeit der mündlichen Kultur in der alljährlichen, rituellen Reaktualisierung des Geschehens. Die große Bedeutung dieses Umstands ist daraus zu ersehen, daß die Tage des Jahres selbst in der Regel nicht nach Kalenderdaten, sondern nach dem jeweiligen Heiligen benannt wurden. Die formelhafte Redundanz der Legendentexte, ihr erbaulicher Charakter, die übertreibenden Stilisierungen, der antithetische, auf eine Klimax zusteuernde Charakter sind letztlich

[482] So handelt es sich bei dem Stifter der Ausmalung von S. Lucia bei Melfi um den Kaplan der Felsenkirche, s. VIVARELLI 1976.
[483] HOUBEN 1984, 1995.

rhetorische Mittel der Ansprache eines mündlichen Publikums[484]. Dennoch ist die Legende Schriftform, die der Approbation durch die kirchliche Autorität bedarf - vor der Kanonisation des Heiligen werden die Wundertaten, von denen die Legende berichtet, genauestens geprüft. Die Legende konstruiert die Figur des Heiligen, der wenigstens an einem Tag im Jahr im Zentrum des örtlichen Geschehens steht. Eine Reihe kirchlicher Festtage wurde in Matera noch in diesem Jahrhundert begangen[485]. An erster Stelle ist hierbei - neben den großen, allgemeinen Kirchenfesten - das Fest der Heimsuchung Mariens am 2. Juli, die *Festa della bruna* zu nennen, jährliches Hauptereignis der Stadt und bis heute eines der größten lokalen Kirchenfeste Italiens[486]. Auch der zweite Stadtpatron Eustachius wird noch immer zweimal jährlich, am 20. Mai und am 20. September mit einem Fest geehrt. Am ersten Sonntag im Oktober wurde das Fest der *Santi Medici* Kosmas und Damian, am 8. Dezember die unbefleckte Empfängnis Mariens und am 13. Dezember die Heilige Lucia gefeiert. An solchen Festtagen war der Tagesablauf der gesamten Bevölkerung durch besondere Bräuche geregelt - Gottesdienste und Prozessionen ebenso wie Festmahlzeiten oder besondere Arten von Gebäck. Am 17. Januar führten die Hirten ihre Tiere zur Segnung an der Kapelle des Heiligen Antonius im Sasso Barisano vorbei. *Candelora* wird das regional bedeutende Fest der Darstellung im Tempel am 2. Februar genannt, da an diesem Tag geweihte Kerzen verteilt wurden. Am 15. August, Mariä Himmelfahrt, sprach morgens jeder einhundertmal das *Ave Maria*; Rechnungen wurden beglichen, Schulden zurückgezahlt, Landarbeiter wechselten den Hof, an dem sie tätig waren; die Pfarrkirche S. Pietro Caveoso organisierte eine Prozession; die Feierlichkeiten, an denen auch die Bevölkerung umliegender Ortschaften teilnahm, fanden bis 1756 in der Felsenkirche S. Maria della Valle statt, im Anschluß an einen einwöchigen Markt, der dort seit 1409 abgehalten wurde[487].
An jedem Freitag im März - wegen der Osterzeit eine Periode gesteigerter Religiosität - bewegte sich eine Prozession zu der Felsenkirche Cristo la Gravinella, die aus dem 18. Jahrhundert stammt und sich ganz in der Nähe von S. Maria della Valle befindet. In Picciano wird bis heute am 25. März, dem Tag der Verkündigung, eine Prozession veranstaltet - in früherer Zeit legten die Materaner die gesamte Entfernung von 18 km zu Fuß zurück. Bis 1866 wurde im August in der Felsenkirche S. Leonardo im Sasso Caveoso, die zu diesem Zweck mit Zypressen aus der umliegenden Murgia ausgeschmückt wurde, ein Fest zu Ehren des Titelheiligen gefeiert[488]. In S. Maria della Palomba, einer Kirche aus dem 16. Jahrhundert, wurden jährlich drei Marienfeste begangen[489]. Anlaß für den Bau der Kirche war die Entdeckung eines älteren Marienbildes in einer Felsenkirche. In ähnlicher Form wurde Cristo la Selva, eine Felsenkirche zwischen Matera und Montescaglioso, zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach der Auffindung eines Kreuzigungsbildes aus dem 13. Jahrhundert Ziel einer Karfreitagsprozession[490]. Nach Patrozinien und Wandbildern zu schließen, lassen sich alle bis heute bekannten und eine Anzahl weiterer kirchlicher Festtage schon auf eine mittelalterliche Tradition zurückführen.
Ein Großteil der mittelalterlichen liturgischen Schriften, nicht nur Legendare und Martyrologien, sondern auch Lektionare, Sakramentare oder Homiliare sind nach dem Ablauf des Kirchenjahres geordnet; nicht nur Legenden, auch Hymnen und Predigten beziehen sich auf die Jahrestage der Heiligen[491]. In Apulien und der Basilicata sind nur wenige mittelalterliche Handschriften erhalten - die ältesten liturgischen Handschriften der

---

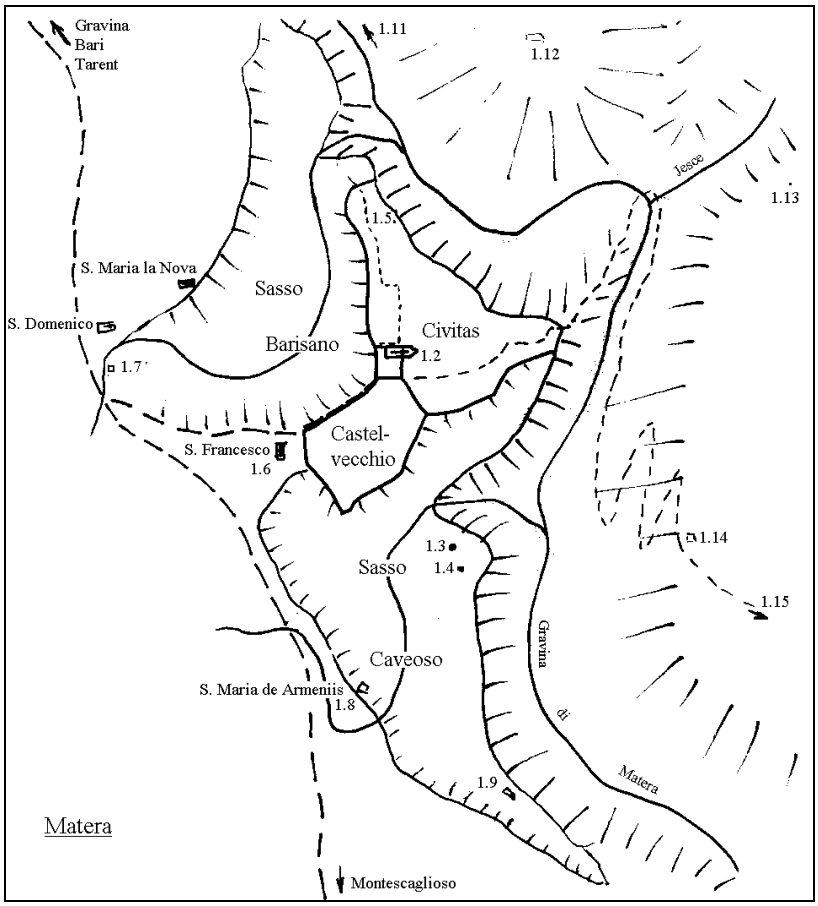
[484] S. grundlegend DELEHAYE 1927.
[485] Im folgenden GIAMPIETRO 1993.
[486] Vgl. auch PADULA/ MOTTA 1989.
[487] Vgl. GATTINI 1882, S.208; COPETI, S. 49 f.
[488] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 94, Fußnote 2.
[489] FONTANA, V. 1983; vgl. Katalog.
[490] NELLI 1751, Kap. 50.
[491] S. Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, Stuttgart 1993.

Kathedrale von Matera stammen erst aus dem 15. Jahrhundert[492]. Legenden, zum Teil lokale Geschichten griechischer Mönche oder lateinischer Bischöfe, gehören dennoch zum ältesten, regionalen Schrifttum[493]. So übersetzte ein Mönch namens Cosmas aus Matera schon im 10. Jahrhundert für die Abtei von Nonantola die Vita der Heiligen Sygnesius und Theopompus ins Lateinische[494]. Die ausgeprägte Legendentradition erklärt auch manche legendären Züge der regionalen Geschichte. Einerseits sahen Kathedralkanoniker wie Nelli oder Volpe keinen Anlaß, den Wahrheitsgehalt legendärer Begebenheiten der lokalen Überlieferung anzuzweifeln, wie die Missionstätigkeit des Apostels Paulus, Ereignisse der Legende des Heiligen Johannes von Matera oder den Aufenthalt des Heiligen Franziskus. Andererseits waren sie in ihren Geschichtswerken weitgehend auf die lokale Tradition mit ihren legendären Zügen angewiesen: *questo poco che noto, l'ho parte per tradizione, e parte da qualche scrittura letto io* [...] schreibt in bescheidener Selbsteinschätzung Arcangelo Copeti, aus einer Arztfamilie stammender Richter, später Bürgermeister seiner Stadt und königlicher Statthalter, in seinen 1780 begonnenen *Notizie della città e di cittadini di Matera*[495].
Zum Kult der Heiligen gehören auch Kirchenpatrozinien und Kultbilder. Jede Kirche ist einem Heiligen gewidmet, an dessen Jahrestag sie im Mittelpunkt des Geschehens steht. Als Patron der Kirche oder eines Nebenaltars kann der Heilige auch in der Wandmalerei dargestellt sein. Im Bild ist der Heilige anwesend, wird an seinem Jahrestag verehrt, kann aber auch zu jeder beliebigen anderen Zeit angesprochen werden. Wie die Legende steht schließlich auch die Malerei an der Grenze zwischen schriftlicher und mündlicher Kultur. Bilder werden oft nach dem Diktum Gregors des Großen als die Bücher der Unbelesenen angesehen[496]. Der Maler muß allerdings zumindest die Namen der Heiligen schreiben können - ohne Inschriften sind die meisten Heiligen nicht mit Sicherheit zu identifizieren, wie eine Untersuchung schlecht erhaltener Bilder schnell verdeutlicht. Vor allem aber gehört die mittelalterliche Malerei Apuliens und der Basilicata, allen gegenläufigen Äußerungen zum trotz, eben nicht zum Bereich einer lokalen, populären Kunst. Wenn die Kunst der Malerei auch mündlich tradiert wird, so steht sie doch wie die Schriftkultur und die Baukunst in einer aus der Antike herrührenden, gesamteuropäischen Tradition.

[492] Die wenigen Handschrift in der Bari type, der apulischen Variante der beneventanischen Schrift, stammen zumeist aus Bari oder Troia, s. LOEW 1914; MATERA STORIA 1990, S.205 f.
[493] Vgl. PEDÍO 1962.
[494] Erhalten im Archiv der bei Modena gelegenen Benediktinerabtei sind ein gereimter Briefwechsel über diese Übersetzung zwischen einem Mönch von Nonantola namens Gregor und Cosmas sowie die lateinische Version der Vita selbst, s. GOLINELLI 1988, S.33 f. (vgl. GATTINI, G. 1882; PEDÍO 1962; FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.177).
[495] COPETI, S.37.
[496] Vgl. CAMILLE 1975.

Katalog: Wandmalerei in Matera, Laterza, Ginosa und Gravina bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts

1. Matera



1.1. *Cripta del Peccato Originale* [1]

Die *Cripta del Peccato Originale*, benannt nach einem Genesiszyklus an der Rückwand der Felsenkirche (der rechten Seitenwand im Sinne der funktionalen Ausrichtung), soll als außergewöhnliches, frühes Beispiel hier an erster Stelle besprochen werden. Sie befindet sich etwa 7 km südwestlich von Matera, auf dem Gelände der Masseria Dragone, in einer steil abfallenden Felswand der *Gravina di Picciano*. Als *Grotta dei Santi* war die Felsenkirche schon dem Archäologen Domenico Ridola bekannt - die Wandmalerei wurde allerdings erst 1966 im Werk des *Circolo Culturale La Scaletta* publiziert[2]. Die Materaner Autoren konnten noch nicht Beltings zwei Jahre später erschienene *Studien zur beneventanischen Malerei* kennen, der seinerseits das Materaner Beispiel nicht berücksichtigt[3]. So kommt es, daß erst Pace und Lavermicocca um 1980 auf den Zusammenhang mit der *beneventanischen* Malerei, vor allem der Epiphanias-Grotte von S. Vincenzo al Volturno und S. Sophia in Benevent hingewiesen haben [4].

[1] Bezeichnungen, die nicht dem ursprünglichen Patrozinium der Kirchen entsprechen, sind kursiv gedruckt; die Nummern des Katalogs entsprechen den Nummern der Abbildungen im Bildteil; zur Lage der weiter außerhalb gelegenen Felsenkirchen s. die Karte der Region um Matera im historischen Abschnitt.
[2] RIDOLA 1912; LA SCALETTA 1966.
[3] BELTING 1968.
[4] LAVERMICOCCA 1981 (vorgetragen 1979); PACE 1980; vgl. Valentino Pace: „La pittura medievale in Campania“, in: PITTURA 1994, S.243-260.

Die *Cripta del Peccato Originale* entstand Jahrhunderte früher, und unterscheidet sich stilistisch sehr deutlich von allen anderen Beispielen der Materaner Region. Sie bietet daher eine interessante Vergleichsmöglichkeit, auch was die Form des Höhlenbaus angeht: im Gegensatz zu späteren Felsenkirchen - geschlossenen, in den Fels gegrabenen Räumen, die durch eine Türöffnung zu betreten sind - ist die *Cripta del Peccato Originale* aus einer natürlichen Höhle entstanden. Über einer härteren, wasserundurchlässigen Gesteinsschicht tritt in Regenzeiten aus der Rückwand der Höhle ein Wasserlauf aus, der den darüberliegenden, weicheren Tuffstein weggespült hat. Der auf diese Weise entstandene Hohlraum wurde zu einer rechteckigen, parallel zum Tal ausgerichteten Felsenkirche erweitert, deren Außenseite völlig offensteht. Die Quelle hat zudem eine starke Unebenheit des Bodens der Höhle verursacht[5]. An der linken Seite dieses Raumes, also der Altarseite befinden sich drei tiefe, sehr regelmäßig gearbeitete Apsiden.

Wandmalerei:

Die *Cripta del Peccato Originale* enthält den ältesten Wandmalereizyklus der Basilicata[6]. Gut erhalten ist die Malerei der drei Apsiden, schlechter erkennbar der Zyklus an der rechten Seitenwand. Auch über den Apsiden sind Reste einer Bemalung zu sehen, die ursprünglich die Wand bedeckte. Soweit die Malerei noch lesbar ist, erlauben Inschriften die Identifizierung der dargestellten Personen und Szenen[7]. Das Inventar der Wandbilder wird hier kurz vorgestellt, um anschließend auf Stil und Ikonographie im Zusamenhang einzugehen.

Linke Apsis: Triarchie der Apostel Johannes, Petrus und Andreas

Jede der drei Apsiden präsentiert eine Dreiergruppe, bestehend aus einer mittleren Hauptfigur mit zwei Assistenzfiguren. Im Zentrum der linken Apsis ist der Apostel Petrus zu sehen. Er trägt eine Tonsur und segnet in einer anatomisch seltsam anmutenden Haltung der rechten Hand, die fünf Finger, aber keinen Daumen zu haben scheint. Von dem bartlosen Evangelisten Johannes, links im Bild, ist nur der Kopf erhalten. Auf der rechten Seite steht Andreas, der mit der hocherhobenen rechten Hand Petrus akklamiert und in der linken ein Buch hält. Der Grund ist, wie bei allen anderen Bildern, mit fein ausgearbeiteten Blütenranken bedeckt.

Hauptapsis: Anna/ Maria Regina/ Lucotia

Die in der Mitte der Hauptapsis stehende Madonna hält auf dem linken Arm den Christusknaben, auf den sie mit der rechten Hand hinweist; das Kind segnet mit der Rechten und hält in der linken Hand die Schriftrolle. Man könnte von einem Hodegetria-Typus sprechen, wären da nicht das Diadem auf dem Haupt der Madonna und die Stilistik, die sich von der östlichen Malerei grundlegend unterscheidet. Vor der Muttergottes verneigen sich mit adorierend ausgebreiteten Armen links im Bild Anna, die Mutter Mariens, und rechts eine Heilige, die eine Inschrift als *SCA. LVCOTIA* bezeichnet. Über eine Heilige dieses Namens ist anderweitig nichts bekannt.

[5] Den Hinweis auf diesen Zusammenhang verdanke ich Gianfranco Lionetti.
[6] In Apulien nur mit den wenigen Resten des *Tempietto di Seppanibale* vergleichbar, s. BERTELLI 1985.
[7] Inschriften s. LAVERMICOCCA 1981.

Rechte Apsis: Erzengel Gabriel, Michael, Raphael

Die rechte Apsis zeigt den Erzengel Michael zwischen Gabriel und Raphael. Anders als später üblich ist Michael nicht als Drachenkämpfer mit Lanze und Sphaira dargestellt. Mit zwei überlangen Fingern der rechten Hand segnend hält er in der linken einen Gegenstand auf einem Stab, möglicherweise einen Leuchter. Raphael hält in der Linken eine in Tag- und Nachtseite zweigeteilte Sphaira und in der Rechten ein Kreuz. Die Attribute Gabriels sind aufgrund des Erhaltungszustandes nicht genau zu erkennen.

Apsiswand

Spuren einer Bemalung sind vor allem an der Wand über der rechten Apsis erhalten, wo zwei Nimben erkennbar sind. Lavermicocca identifiziert dort einen von zwei Engeln getragenen Clipeus, über der Hauptapsis ein von den Tetramorphbüsten umgebenes Ziborium, möglicherweise mit dem Lamm Gottes, und über der linken Apsis zwei Hände, die zu einer *traditio legis* gehören könnten[8].

Rechte Seitenwand: Genesis-Zyklus

Im oberen Register der Seitenwand (der Rückwand der Höhle) ist mit etwas Mühe noch der gesamte, sechs Szenen umfassende Genesiszyklus erkennbar, nach dem die Felsenkirche seit 1966 benannt wird. Der Zyklus beginnt links mit der Erschaffung von Licht und Finsternis, ungewöhnlicherweise auf zwei Szenen verteilt. Der Schöpfer steht jeweils links im Bild, bartlos, also als jugendlicher, apollinischer Typus. In der ersten Szene heißt es: *D[OMI]N[U]S D[EU]S E[S]T SALVS AETERNA*, und zu einer Figur mit hoch erhobenen Armen: *UBI D[OMI]N[U]S DIXIT FIAT LVX*. Die entsprechende Figur der folgenden Szene hält die Armen gesenkt und ist mit den Worten: *[E]T D[OMI]N[U]S DIXIT FIAT TENE[BRA]* bezeichnet.
Eine große Palme trennt die zweite Szene von der dritten, wo Gott den stehenden Adam erschafft, der mit überkreuzten Händen die Scham bedeckt - mehr als der Unterleib ist nicht zu erkennen, da sich an dieser Stelle ein breites, wohl von Schatzsuchern gegrabenes Loch in der Wand befindet. Im Anschluß an die Erschaffung des Menschen scheint sich der Schöpfer von der Erde zurückgezogen zu haben, denn in der folgenden Szene, die die Erschaffung Evas aus der Rippe des Adam ins Bild setzt, ist er nur noch durch eine aus einem Halbkreis am Himmel herausweisende Hand vertreten.
Wiederum trennt ein Baum die Szenen der Erschaffung der Ureltern von den beiden folgenden, die den Zyklus abschließen. Um diesen Baum windet sich die Schlange, die in der ersten Szene Eva gerade dazu gebracht hat, den rechts neben ihr stehenden Adam zum Verzehr der Frucht zu überreden. Abschließend erkennt man nur noch mit Mühe Adam - mit rückwärtsgewandtem Blick und erhobenem Arm - und Eva, die aus dem Paradies vertrieben werden.

Seitenwand, unteres Register links: Handwaschung eines Bischofs

Ein ungewöhnliches, glücklicherweise sehr gut erhaltenes Bild befindet sich unterhalb der ersten Szene des Genesiszyklus an der Seitenwand der Kirche. Links im Bild sieht man einen Bischof mit Pallium, dessen Hände sich in der Geste des Händewaschens umschlingen. Eine zweite, etwas kleinere, höher angeordnete und leicht schräg gestellte Figur rechts gießt ihm

[8] LAVERMICOCCA 1981.

aus einer flachen Henkelkanne Wasser über die Hände. Beide Figuren sind durch die Tonsur als Kleriker gekennzeichnet. Sie tragen keinen Heiligenschein.

Stil und Zeitstellung

Gewisse Eigentümlichkeiten der Malerei, die aus späterer Sicht als Ungeschicklichkeiten aufgefaßt werden könnten - das Verhältnis der völlig flachen, nur durch das Gewand bezeichneten, breiten Körper zu den kleinen Köpfen, die seltsamen Hände mit den überlangen Fingern oder die scheinbar unbeholfene Anordnung der Figuren zueinenander, die zwischen räumlicher Beziehung und Bedeutungsgröße schwankt - lassen sich keinesfalls auf ein niederes Niveau der Malerei oder auf die Unfähigkeit des Malers zurückführen[9]. Sie kennzeichnen vielmehr eine linear-ornamentale Malerei mit bewegter Gestik, die vor der *makedonischen Renaissance*, während also im Osten wegen des Bilderstreits die Überlieferung der Malerei aussetzt, im langobardischen Italien entstand, eine Malerei, die nicht im selben Maß wie die spätere *byzantinische* Malerei rational, nach einem feststehenden Formenkanon konstruiert ist. Diese Malerei der süditalienischen Langobardenfürstentümer hat Belting, in Analogie zur Schriftentwicklung, *beneventanische Malerei* getauft[10].
Die *Cripta del Peccato Originale*, die sich trotz gewisser Unterschiede am besten mit der *Cripta di Epifanio* von S. Vincenzo al Volturno vergleichen läßt, gehört zu den herausragenden Beispielen dieser Malerei. Als eines der ältesten Werke kann die *Cripta di Epifanio* durch das Bild des lebenden Stifters in die Zeit zwischen 824 und 842 datiert werden[11]. Die Wandbilder sind, im Vergleich zur ornamentalen Bewegtheit des Materaner Beispiels, eher klassisch ausgewogen und plastisch modelliert. Eng vergleichbar sind jedoch eine Reihe sekundärer Merkmale, wie die übergroßen Hände der Figuren, die riesigen Nimben oder die ornamental angeordneten roten Blumen im Grund. Dieser Blumengrund läßt sich von römischen Mosaiken der Zeit des 817-824 amtierenden Papstes Paschalis I., etwa in S. Maria in Domnica ableiten[12], was mit der Datierung von S. Vincenzo nach 824 bestens übereinstimmt und somit auch für die Datierung der Wandbilder der *Cripta del Peccato Originale* als Ausgangspunkt dienen kann.
Daß die Malerei der *Cripta del Peccato Originale* tatsächlich noch vor Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden sein muß, bestätigt nicht nur die stilistische Distanz zu allen späteren, bei Belting aufgeführten Beispielen beneventanischer Malerei, sondern vor allem auch ein Blick auf die historische Situation: von ungefähr 850 an - die genaue Jahreszahl ist nicht überliefert - war Matera - *omnium quidem eorum gloria* - Teil des Emirats von Bari, bis 867 Kaiser Ludwig II. die Stadt *igne ferroque* vernichtete (*ad nichilum redacta est*)[13]. Nach dem Ende des Emirats geriet Matera nicht wieder unter langobardische, sondern unter byzantinische Herrschaft. 893, zwei Jahre, nachdem die oströmischen Truppen bis Benevent vorgedrungen waren, verpachtete die Abtei von S. Vincenzo al Volturno ihre vier Kirchen des Materaner Gebiets an den *protospatharius* Godinus[14]. Nach 867 - in diesem Jahr wurden die Mosaiken der Haghia Sophia wiederhergestellt[15] - wäre auf dem Gebiet des Oströmischen Reichs eine Rezeption der aktuellen Formen der *makedonischen Renaissance* zu erwarten. Davon ist in der Materaner Felsenkirche nichts zu bemerken. Die Wandmalerei der *Cripta del Peccato Originale* muß aus historischen, stilistischen, und auch aus ikonographischen Gründen im zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts entstanden sein.

---

[9] Darauf hat schon PACE 1980 hingewiesen.
[10] BELTING 1968.
[11] S. zuletzt MITCHELL 1985; DE MAFFEI 1985.
[12] PACE 1980.
[13] LUPUS, a. 867; vgl. historischer Abschnitt.
[14] S. Kapitel Historischer Hintergrund, Benediktiner und Reformorden.
[15] Vgl. BELTING 1993 , S.185.

Ikonographie

Auch die Ikonographie der *Cripta del Peccato Originale* weist in ihren auffälligsten Merkmalen eindeutig in einen westlichen Zusammenhang. Die gekrönte Muttergottes findet sich auch in S. Vincenzo al Volturno und läßt sich mit Homilien auf die Königlichkeit Mariens des dortigen, 784 verstorbenen Abtes Autpertus in Verbindung bringen[16]. Dahinter steht die römische Entwicklung des frühen 8. Jahrhunderts. Die bekanntesten Darstellungen der gekrönten Gottesmutter stammen aus der Zeit des 705 bis 707 amtierenden Papstes Johannes VII., der sich, in Analogie zu dem Titel *Diener Christi*, den der oströmische Kaiser soeben angenommen hatte, als *Sanctae Dei Genetricis Servus* bezeichnete[17] (Abb. 5.30). Maria ist als Heilsvermittlerin typologisches Bild der Kirche - ihre Darstellung als Himmelskönigin impliziert die Gleichrangigkeit mit Christus, dem Weltenherrscher, und damit ihres Dieners, des Papstes, mit dem (ost)römischen Kaiser[18]. Auch die linke Apsis der Materaner Felsenkirche vertritt eine römische Ikonographie (die ursprünglich noch deutlicher in Erscheinung trat, falls über der Apsis die *traditio legis* dargestellt war), insofern die Nachfolge des Apostels Petrus den Primat der römischen Kirche über die Bistümer des Ostens legitimiert[19]. Andreas und der Evangelist Johannes fungieren als nächste, im Rang auf Petrus folgende Apostel. Mit der Figur des Erzengels Michael in der rechten Apsis verbindet sich dagegen eher ein regionaler Bezug zu dem bedeutendsten Heiligtum des langobardischen Herrschaftsgebiets auf dem Gargano.
Nach Rom verweist auch der Genesis-Zyklus an der Seitenwand, der der Materaner Felsenkirche ihren Namen gab. Vom 4. Jahrhundert an schmücken alttestamentarische Zyklen die Wände römischer Basiliken, üblicherweise in typologischer Gegenüberstellung zu einem Zyklus des Neuen Testaments - eine Tradition, die es so im Osten nicht gab. Die Monumentalmalerei des Ostens geht weniger von einer narrativen, als vielmehr von einer ikonischen, auf die Kirchenfeste bezogenen Funktion des Bildes aus[20]. Eine Darstellung des personifizierten Schöpfergottes verbietet die östliche Bildtheologie - auch nach dem Ende des Bilderstreits. Schon aus diesem Grund kann der Zyklus der *Cripta del Peccato Originale* nicht nach 867, unter byzantinischer Herrschaft entstanden sein.
Denn zweifellos entstand diese Malerei nicht einfach aus einer lokalen Initiative, auf der Grundlage einer lokalen Tradition. Das Pallium, das der Bischof der Handwaschungs-Szene trägt, ist schon zu Beginn des 9. Jahrhunderts als spezifisch erzbischöfliche Insignie nachgewiesen[21]. Die Materaner Felsenkirche ist Bestandteil einer zentral gelenkten kirchlichen Hierarchie, die in diesem Fall nur die römische sein kann. Wenn auch mangels Schriftquellen die Gliederung der süditalienischen Diözesen im 9. Jahrhundert nicht genau bekannt ist, so spricht doch einiges dafür, daß diese von den Hauptstädten der langobardischen Fürstentümer ausging[22]. In diesem Falle hätte Matera zur Erzdiözese von Benevent gehört, und mit der Figur eines Erzbischofs hätte sich sogleich der Gedanke an den Bischof von Benevent verbunden - unabhängig von der schwer zu beantwortenden Frage, ob in der *Cripta del Peccato Originale* bestimmte historische Persönlichkeiten dargestellt sind, und was die Szene konkret bezeichnet: eine wiederkehrende liturgische Handlung oder ein historisches Ereignis, also beispielsweise eine Stiftung oder die Weihe der Felsenkirche[23].

---

[16] Vgl. PACE 1980.
[17] S. BELTING 1993 , S.143 f.
[18] S. ausführlicher im ikonographischen Abschnitt der vorliegenden Arbeit
[19] Ebd.
[20] AMMANN 1957.
[21] *Das Pallium, sagt Hraban, ziert den Erzbischof, weil er Stellvertreter des Papstes ist,* BRAUN 1907, S.641.
[22] Das Amt des Erzbischofs läßt sich im gesamten Raum Süditaliens erst im 10. Jahrhundert nachweisen; vgl. ITALIA PONTIFICIA; KAMP 1977B; LDM, s. v. Benevent.
[23] Eine vergleichbare Szene ist meines Wissens in der monumentalen Malerei dieser Zeit nicht bekannt; das Fehlen von Nimben belegt nur, daß es sich nicht um Heilige handelt; daß Abt Epiphanias als Stifter in S.

Die einzige Kirche des Materaner Gebiets, die vor Mitte des 9. Jahrhundert historisch bezeugt ist, ist die 774 von Fürst Arechis dem Konvent S. Sophia gestiftete Kirche *sancti Angeli et Mariae, quae posita est in galo nostro Matere*[24]. Auffälligerweise stehen Maria und der Erzengel Michael auch im Zentrum zweier Apsiden der *Cripta del Peccato Originale*. Dies mag ein Zufall sein: ein Michaels- und Marienpatrozinium ist zu dieser Zeit, und in dieser Region, gewiß nichts ungewöhnliches. Ungewöhnlich ist dagegen die Malerei der *Cripta del Peccato Originale*. Sie setzt auf jeden Fall eine Beziehung nach Kampanien, zu einer der bedeutenden Benediktinerabteien oder zu einer der langobardischen Städte voraus. Insofern ist auch eine Identifikation mit der Kirche in einem Wald des Fürsten Arechis bei Matera nicht auszuschließen, die dieser 774 dem Konvent S. Sophia stiftete. Möglicherweise hätte diese Kirche dann etwas mehr als 50 Jahre später unter Mitwirkung oder auf Initiative des Erzbischofs von Benevent ihre Ausmalung erhalten.
Vieles an der Ikonographie der *Cripta del Peccato Originale* findet eine Entsprechung in der Malerei der Region erst in sehr viel späteren Darstellungen, als lange nach Ende der byzantinischen Herrschaft die römische Kirche ihre Vorstellungen in ähnlicher Weise ins Bild setzt: die Darstellung der gekrönten Muttergottes, die Berufung auf den Apostel Petrus, der Genesis-Zyklus oder auch die Darstellung des Bischofs, der die Amtsgewalt der Kirche verkörpert[25]. Verschiedene Details sind dagegen - ebenso wie die Stilistik der Malerei - einzigartig: der Dualismus in der getrennten Schöpfung von Licht und Finsternis, entsprechend der zweigeteilten Sphaira in der Hand des Erzengels Raphael, die Szene der Handwaschung oder die Heilige mit dem anderweitig unbekannten Namen Lucotia: in der Malerei der Region steht die *Cripta del Peccato Originale* vollkommen für sich, ein isoliertes Beispiel, lange bevor Jahrhunderte später erneut eine Entwicklung der Wandmalerei einsetzt.

Lit.: RIDOLA 1912; RIZZI 1966; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967; S. 226 ff.; RIZZI 1969; RIZZI 1973; PACE 1980; LAVERMICOCCA 1981; RESTUCCI 1981; GRELLE JUSCO 1981; GUIDA 1988; GIORDANO 1989; FALLA CASTELFRANCHI 1991; GIORDANO 1992; PACE 1994; CHIESE E ASCETERI 1995, ALTHAUS 1997.

1.2. Kathedrale S. Maria della bruna (S. Eustachio)

Baugeschichte und räumliche Disposition:

Die im 13. Jahrhundert begonnene Kathedrale von Matera war laut einer Inschrift am Turm 1270 vollendet. Anlaß für die Errichtung des Bauwerks war die Erhebung Materas zum Sitz des Erzbischofs von Acerenza im Jahre 1203.
Auf Diskussionen um einen Vorgängerbau braucht hier nicht näher eingegangen zu werden: wie bereits gezeigt, ist ein Bischof allenfalls zu Ende der oströmischen Herrschaft in Matera nachweisbar, während die Stadt in normannischer Zeit dem Bistum von Acerenza angehört und ihr zentraler Kirchenbau die Benediktinerkirche S. Eustachio ist. Die wenigen und unsicheren historischen Daten weisen auf ein langsames Fortschreiten des Kathedralbaus hin. Während bereits 1179 ein eingestürzter Teil des Eustachiuskonvents als Bauplatz für einen zukünftigen erzbischöflichen Palast ausersehen worden sein soll, wird erst 1223 die Überschreibung dieses Geländes an den Erzbischof überliefert[26]. Ein letztes Mal ist der Benediktinerkonvent, der anschließend in die Kathedrale inkorporiert wird, 1244 genannt, so

---

Vincenzo al Volturno einen rechteckigen Nimbus trägt, beweist nicht, daß Stifter grundsätzlich mit Nimbus dargestellt wurden.
[24] BERTOLINO 1926, vgl. oben, Historischer Hintergrund, Benediktiner und Reformorden.
[25] Verglichen etwa mit Anglona, wo sich der nächste Genesiszyklus der Basilicata befindet: in den seitlichen Apsiden sind Petrus und Michael dargstellt, die Hauptapsis enthielt wahrscheinlich, da es sich um eine Marienkirche handelt, ein Marienbild; an den Pfeilerarkaden befinden sich zahlreiche Darstellungen heiliger Bischöfe, s. S. MARIA DI ANGLONA 1996.
[26] COPETI, S. 198, 233; vgl. oben, Abschnitt Kirchenbauten.

daß wohl davon auszugehen ist, daß die Kathedrale zu dieser Zeit noch nicht in Funktion war. Eine Analyse der baulichen Gegebenheiten kann den - gegenüber der Erhebung Materas zum Erzbischofssitz 1203 - späten Baubeginn erklären und bestätigt eine Datierung des Bauwerks zwischen dem dritten und dem siebten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.
Die exakt geostete Kathedrale grenzt mit der Südflanke an den quadratischen Domplatz, an dessen Ostseite sich der erwähnte Erzbischofspalast befindet, und der auf der anderen Seite bis vor die Westfassade der Kathedrale reicht. An der Südwestecke des Platzes befinden sich die *Porta di Suso*, der Hauptzugang der *civitas*, und daneben südwärts der Aufgang zum Castelvecchio; an der Südostecke des Platzes, also an der Stirnseite des erzbischöflichen Palastes, und an der Nordseite der Kathedrale führen zwei Wege in die einstmals ummauerte Stadt. Um an dieser zentralen, zum Sasso Barisano hin steil abfallenden Stelle eine rund 50 x 50 m große, in Ost-West-Richtung ausgerichtete, ebene Fläche zu erhalten, waren umfangreiche Vorarbeiten notwendig, die einer völligen Erneuerung des Stadtzentrums gleichkamen (Abb. S.1). Es kann daher kaum verwundern, wenn von 1203 bis zum eigentlichen Baubeginn der Kathedrale zwei oder drei Jahrzehnte vergingen. Für eine Entstehung des unteren Geschosses ungefähr in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts spricht die Nähe der Dekorformen zu der 1233 in Bau befindlichen Kirche der Büßerinnen von Akkon, S. Maria la Nova (Abb. S.4). Neue Dekorelemente treten dagegen im oberen Teil der Westfassade und an den Obergadenfenstern auf[27].
Eine Materaner Besonderheit bilden zwei Rosen an der Westfassade und an der Südquerhausstirnwand, die jeweils von vier Figuren umgeben sind. Über der Westrose - später rezipiert an der Fassade von S. Domenico - steht auf einem Drachen der Erzengel Michael; auf der Rose des Querhauses, über dem Dach des erzbischöflichen Palastes, ist eine Reiterfigur zu erkennen: der Stadtpatron Eustachius, der somit die Übernahme des Patroziniums von der Benediktinerkirche anzeigt[28] (Abb. S.4/7). Dünne, übereinandergestellte Säulen auf figürlich gestalteten Konsolen beidseits der Westrose der Kathedrale leitet Kemper vom Brückentor Friedrichs II. in Capua ab, was für eine Datierung zwischen den vierziger und sechziger Jahren spricht[29]. Ähnliche dünne Säulen rahmen die südlichen Obergadenfenster, die im Unterschied zu Fenstern und Portalen der unteren Etage dreipaßförmig geschlossen sind (Abb. S.8), und tragen am Westgiebel einen Blendbogenfries, vergleichbar mit dem Dachabschluß am ursprünglichen Bau der Marienkirche von Altamura, die wie die Kathedrale von Matera in den ersten Jahren der Anjou-Herrschaft vollendet wurde[30].
Ist der vertikalen Gliederung die ungefähre Chronologie des Bauverlaufs ablesbar, so verrät die horizontale Gliederung funktionale Bezüge. Die Kathedrale von Matera ist eine dreischiffige Säulenbasilika mit sechsjochigem Langhaus und einem Querhaus, das nicht über die Breite der Seitenschiffe hinausragt; Vierungskuppel, Chor und einige Seitenkapellen stammen nicht aus der ursprünglichen Bauzeit. Ein Zusammenhang zwischen Nutzung und Dekor ist vor allem im Bereich der drei auf den Platz führenden Portale erkennbar. Dabei korrespondiert die Bauplastik an der Außenseite der Portale innen mit der Dekoration einiger Kapitelle und dem Anbringungsort der erhaltenen Wandbilder. Neben dem Hauptportal der Westfassade und den zwei, viel häufiger benutzten Portalen der Südseite befinden sich noch

---

[27] S. v.a. KEMPER 1994, 1996.
[28] Die von MIRANDA 1968/ 69 vorgeschlagene Deutung als Glücksrad impliziert, daß auch der Erzengel und der Stadtpatron eines Tages von der Höhe ihrer Fortuna herunterstürzen müßten, was wohl nicht gemeint sein kann.
[29] KEMPER 1996.
[30] Vgl. KAPPEL/ KEMPER 1992, S. 502 ff. ; PEPE/ CIVITA 1995; von der ursprünglichen Gestalt der fast zeitgleich mit der Materaner Kathedrale geweihten Marienkirche ist aufgrund eines Erdbebens zu Beginn des 14. Jahrhunderts und umfangreichen Veränderungen im 16. und 19. Jahrhundert, bei Umkehr der Orientierung um 180°, wenig erhalten; einen Datierungsrahmen ergibt die Beteiligung des 1267 - 1276 amtierenden Materaner Erzbischofs Laurentius an der Weihe der Kirche, CDB 12, Nr.89.

zwei weitere Portale an der Nordseite der Kathedrale, die jedoch hinsichtlich Funktion und Dekor eine untergeordnete Rolle spielen.
Den aufwendigsten Bauschmuck trägt nicht das Hauptportal, sondern das östliche der beiden Portale an der Südseite der Kathedrale, also an der Nordostecke des Platzes, wo der Palast des Erzbischofs an die Kathedrale angebaut ist. Die *porta dei leoni* trägt ihren Namen von zwei beidseitig angebrachten, heute etwas verwaschenen, säulentragenden Löwenkonsolen. Die Säulen stützen die beiden äußeren von insgesamt vier ornamental gestalteten Archivoltenringen, die in ein rechteckiges Feld einschneiden, auf dem wiederum ein Dreiecksgiebel aufliegt. Vor diesem Giebel sitzt auf einer kleinen Säule ein vollplastisch ausgearbeiteter Adler. Das Motiv des Adlers findet sich wieder im Kapitell der Säule, die im Inneren der Kathedrale dem Portal gegenübersteht (Abb. S.7). Ein Adler trägt häufig in mittelalterlichen apulischen Kirchen das Lesepult an der Kanzel[31]. Es kann angenommen werden, daß sich auch in der Kathedrale von Matera eine solche Kanzel befand. Die Wiederholung des Adlermotivs markiert den Weg des Erzbischofs von seinem Palast zur Lesung von der Kanzel.
Mindestens einmal in seiner Laufbahn nimmt der Erzbischof allerdings einen anderen Weg: der Visitationsbericht des Johannes Michael Saracenus von 1543 beschreibt detailliert, wie dieser, nach seiner Wahl zum Oberhaupt der Erzdiözese in Matera angekommen, vor dem Hauptportal an der Westfassade vom Pferd steigt, seine Kathedrale betritt und anschließend vor dem Hauptaltar niederkniet[32]. An der Innenseite der Fassadenwand, vermutlich direkt über dem Portal, befand sich das Bild der Patronin der Kathedrale und der Stadt, der universellen Fürsprecherin und Heilsvermittlerin Maria, bevor es 1576 in einen Altar im linken Seitenschiff versetzt wurde. Weiterhin ist das erste, westliche Joch der Kirche hervorgehoben durch drei sehr schöne, figürliche Kapitelle, während alle anderen, mit Ausnahme des besprochenen Adlerkapitells pflanzlich-ornamental dekoriert sind. Das Kapitell der Halbsäule rechts des Portals (auf der linken Seite der Kirche) zeigt eine Dreiergruppe um eine ältere Autoritätsperson, die nachdenklich den Bart streicht; die vier jüngeren Figuren, die dieser Dreiergruppe am Kapitell der nächsten Säule gegenüberstehen, scheinen eher darauf zu warten, deren Beschlüsse in die Tat umzusetzen[33]. All diese Figuren sind deutlich individuell unterschieden, während die acht kleinen Köpfe am Kapitell der ersten Säule rechts kaum differenziert sind, und Körper und Haare bereits ins Ornamentale übergehen (Abb. S.8).
Innerhalb des ersten, durch den Figurenschmuck der Kapitelle hervorgehobenen Jochs der Kathedrale entsteht so eine Hierarchisierung, ausgehend von dem Bereich links neben dem Hauptportal, abnehmend zur ersten Säule links und weiter zur rechten Seite hin. Hinter der rechten Säule befindet sich die *porta della piazza*, die zu allen Zeiten den gewöhnlichen Zugang zur Kathedrale bildete. Das achtköpfige Kapitell spielt an auf die Volksmenge, die von dort in die Kathedrale eintrat, und der die *Elite* der Dreiergruppe in der Nähe des Hauptportals und des Marienbildes gegenübersteht. Die ganze Konfiguration deutet auf eine Rats- oder Gerichtssituation hin, die weiterhin auch zu der Darstellung des Jüngsten Gerichts in Beziehung steht, die ursprünglich die ersten drei Joche der rechten Seitenschiffswand ausgefüllt haben muß. Auch die Außenseite der *porta della piazza* zeigt einen Bezug zum Thema des Jüngsten Gerichts: ein kleines Relief im Tympanon zeigt eine Figur in frontaler Darstellung, die inschriftlich als Abraham gekennzeichnet ist: der biblische Stammvater empfängt gewissermaßen die Seelen der Gläubigen im Schoß der Kirche.

---

[31] Kanzel des Acceptus von Monte Sant'Angelo, Kathedralen von Canosa, Bari, Bitonto.
[32] VISITE SARACENO; s. auch CALÒ MARIANI / FALDI/ STRINATI 1978, S.113, Anm.3.
[33] In ähnlicher Weise sind zwei Kapitelle in S. Giovanni (S. Maria la Nova) einander gegenübergestellt.

Wandbilder:

1.) *Madonna della bruna*

Das Bild der *Madonna della bruna*, der Patronin der Kathedrale, das ursprünglich an der Westwand, vermutlich über dem Portal angebracht war, wurde 1576 von der Wand abgenommen und an seinem jetzigen Standort in einen Altar eingebaut. Heute ist das Bild in den 1731 in Neapel gefertigten, ehemaligen Hauptaltar der Kathedrale eingepaßt, der 1785 durch den vormaligen Hauptaltar der nahegelegenen Benediktinerabtei S. Michele Arcangelo in Montescaglioso ersetzt wurde [34].
Durch die Öffnung des Altars erkennt man ein Brustbild der Madonna mit Kind im klassischen Hodegetria-Typus, Teil eines ursprünglich größeren Bildes der thronenden Muttergottes, wie aus einem Randstreifen oben und einem Abschnitt der Thronlehne an der linken Schulter des Kindes ersichtlich ist. Maria trägt ein braunes - eigentlich purpurrotes Maphorion über einem blauen Untergewand, hält den Kopf leicht geneigt und den Blick auf den Betrachter gerichtet. Das Christuskind ist in eine hellrote Tunika gekleidet und hat ein hellbraunes Obergewand über die Schulter geworfen; sein Blick richtet sich auf Maria, die rechte Hand segnet in der Achse ihrer Körpermitte im lateinischen Gestus, die linke hält eine Buchrolle.
Ein hohes Anspruchsniveau verraten nicht nur die ausgewogene Proportionierung und eine sichere Behandlung der Gewandfalten, sondern auch die Verwendung von Gold für die Chrysographien auf dem Obergewand des Christusknaben und den fein ornamentierten Borten, Tressen und Kreuzblumen an dem der Madonna. Das Bild gehört der höchsten Qualitätsstufe einer noch an Konstantinopel orientierten Malerei an und kommt, soweit sich dies heute beurteilen läßt, dem Original der Hodegetria-Ikone sehr nahe[35]. Dies wird in der bisherigen Forschung mit östlichen Vorbildern erklärt, vermittelt durch die Malerei Zyperns oder apulische Ikonen[36]. Hier soll stattdessen auf einen möglichen Zusammenhang mit der Marientafel von Monreale aufmerksam gemacht werden, die fast gleichlautend als *S. Maria la bruna* bezeichnet wurde[37]. Die Materaner Geschichtsschreibung leitet den Titel von der dunklen Gesichtsfarbe der Madonna, von *Hebron* oder einem althochdeutschen oder provençalischen Wort *Brünne/ broigne* ab[38]. Er läßt sich einfacher durch die - in Matera wie in Monreale - braunrote Farbe des Obergewandes der Madonna erklären (das ja in anderen Fällen blau ist). Auf die Ableitung des Materaner Bildes von der Tafel in Monreale soll weiter unten in einem zusammenfassenden Kapitel über den Stil der Malerei eingegangen werden.
Mit der *Madonna della bruna* verbindet sich eine besondere Geschichte, die bis in die Gegenwart reicht, andererseits aber nicht in allen Einzelheiten genau bekannt ist. Vom Titel des Marienbildes ist offenbar die Bezeichnung der *festa della bruna* abgeleitet, des Visitationsfestes, das als Hauptereignis im Kalender der Stadt alljährlich am 2. Juli gefeiert wird[39]. Dabei wird eine Marienstatue auf einem prunkvollen Triumphwagen aus Pappmaché durch die Stadt geführt. Während der Wagen am Schluß der Prozession von Angreifern

---

[34] PADULA/ MOTTA 1989, S.13, 14.
[35] Zum Vergleich können die Miniatur des Cod.78 A 9, fol. 139 der Staatlichen Museen Berlin, die Vorzeichnung für ein Wandbild der Blachernenkirche in Arta oder Kopien des Hodegetria-Bildes dienen; s. BELTING 1993 , Abb.24, 111.
[36] Vgl. PACE 1996
[37] Nach der Beschreibung des Michele Del Giudice von 1702, s. KRÖNIG 1965B, S.256f.; KRÖNIG 1965A.
[38] Die Ableitungen des Bildtitels gehören ebenso wie verschiedene etymologische Herleitungen des Stadtnamens zu den repetierten Topoi der Materaner Geschichtsschreibung; s. MORELLI 1963, PADULA/ MOTTA 1989; ein weiteres, stark übermaltes, späteres Gemälde mit dem Titel *La bruna* in der Karmeliterkirche von Neapel zeigt keine Ähnlichkeit zu dem Materaner Bild; MONACO 1975 führt die Bezeichnung der Tafel auf das dunkle Inkarnat zurück.
[39] PADULA/ MOTTA 1989; vgl. auch AVERSA 1993; GIAMPIETRO 1993, S.139 f.

restlos zerstört wird, kann sich die Marienstatue jedesmal wieder auf wundersame Weise in die Kathedrale retten. Namen von Künstlern, die den Triumphwagen herstellten, sind seit 1690 bekannt, eine Statue für die Prozession gab es wahrscheinlich schon 100 Jahre früher. Schon 1380 gab Papst Urban VI., der 1363 bis 1377 Erzbischof von Matera und anschließend bis 1378 von Bari gewesen war, der Kathedrale von Matera den offiziellen Titel *S. Maria La Bruna seu de visitatione*. Durch eine von ihm vorbereitete und von seinem Nachfolger Bonifaz IX. veröffentlichte Bulle gelangte das Visitationsfest 1389 in den Festtagskalender der römisch-katholischen Kirche. In Matera wurde das Fest, das der Heilige Bonaventura bereits 1263 in den Franziskanerorden eingeführt hatte, wohl in Verbindung mit dem Marienbild seit der Weihe der Kathedrale gefeiert - und zwar wie heute noch am 2. Juli, während im allgemeinen Kirchenkalender der Termin neuerdings auf den 31. Mai verschoben wurde[40].

2.) Fragment eines Jüngsten Gerichts

An der Seitenwand, im ersten Joch des rechten Seitenschiffs der Kathedrale wurde 1983, bei der Abnahme einer 3,60 x 2,58 m großen, dem Heiligen Carlo Borromeo gewidmeten Leinwand zur Restaurierung, ein Teil einer mittelalterlichen Ausmalung entdeckt[41]. In einem unteren Register sind fünf Heilige aus dem 15. Jahrhundert zu sehen, und zwar zunächst links angeschnitten Petrus Martyr, Julian (Abb. 5.10), eine thronende Madonna unter einem Baldachin, Lukas als Maler dieses Marienbildes mit einem Pinsel in der Hand, sowie schließlich ein heiliger Bischof, der nur zum kleineren Teil aufgedeckt ist[42].
Wesentlich älter ist die größere, obere Partie der freigelegten, bemalten Wandfläche, wo der rechte, untere Bereich eines Jüngsten Gerichts dargestellt ist, das sich insgesamt bis zur vollen Höhe der Wand und bis ins dritte Joch des Seitenschiffs erstreckt haben muß, mit der *porta della piazza* im Zentrum. Eine Ahnung vom Aussehen des gesamten Bildes und einen zuverläsigen Datierungshinweis ergibt der Vergleich mit dem sehr ähnlichen, vollständig erhaltenen Gerichtsbild an der Westwand von S. Maria del Casale bei Brindisi (Abb. 5.2./3). S. Maria del Casale ist nach 1306, aber noch im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden - 1310 wurde in der Kirche bereits ein aufsehenerregender Prozeß gegen die Templer geführt. Das Jüngste Gericht muß gleich nach der Vollendung des Bauwerks entstanden sein, wie der Vergleich mit späteren Wandbildern der Kirche zeigt[43]. Komposition und Stil des Materaner Fragments entsprechen so deutlich der Darstellung in Brindisi, daß an einen nachfolgenden Auftrag desselben Meisters gedacht werden muß, der in Brindisi mit *Rinaldus de Tarento* signiert.
Das Materaner Fragment gliedert sich in zwei, zum Teil wiederum zweigeteilte Register. Die Darstellung beginnt links oben mit einem kraftvoll nach rechts ausschreitenden Engel in roter Tunika und weißem Obergewand. Die Kopfpartie ist zerstört, doch zeigt der Vergleich mit Brindisi, daß es sich um de posauneblasenden Engel handelt, der die Toten aus dem Meer auferweckt. Diese Szene ist oben rechts, ebenfalls angeschnitten, dargestellt: Fische, aus deren Mäulern halbe Menschen, Hände oder Füße herausragen, in den Wellen des Meeres, das zusätzlich als Königin in rotem Gewand, auf dem größten dieser Fische sitzend personifiziert ist. *Und das Meer gab die Toten, die darin waren* [...] heißt es schon in der Johannes-Offenbarung (20,13) - genauer schildert eine Predigt Ephraem des Syrers, die vielleicht als wichtigste Textgrundlage für die Darstellung des jüngsten Gerichts gelten kann,

[40] GIAMPIETRO 1993, S.139.
[41] Vgl. Sopraintendenza BB.AA.SS., Fotoarchiv, Negativ-Nr. 41939 vom Oktober 1983 (Entdeckung des Wandbildes nach Abnahme der Tafel); MUSCOLINO 1985A, B, 1986; CATTEDRALE MATERA 1990.
[42] Ein *terminus ante quem* ergibt sich aus zahlreichen Graffitti seit dem späten 15. Jahrhundert.
[43] CALÒ MARIANI 1967; RESTAURI IN PUGLIA 1983, Bd.1, Kat.-Nr. 21.

das Geschehen[44]. Symmetrisch sind in der linken Hälfte des Gerichtsbildes in Brindisi die Toten dargestellt, die aus Gräbern und aus den Mäulern wilder Landtiere auferstehen. Unterhalb des Meeres sieht man, noch im oberen Register, sechs annähernd quadratische, hellbraun gerahmte Kästchen. In jedem dieser Kästchen schmort in einem Feuer eine Gruppe von Sündern, dargestellt als kleine, nackte Halbfiguren. Sie halten in zerknirschter Trauermine den Blick gesenkt oder Arme und Augen hoffnungsvoll nach links oben gerichtet. Eine Inschrift erklärt den Sinn der Szene: *hoc e*[st] *PVRGATORIV*[M]. Es handelt sich um eine der ältesten Darstellungen des Themas in der monumentalen Malerei, nahezu zeitgleich mit Dantes literarischer Formulierung und Giottos Darstellung des Jüngsten Gerichts in Padua, wo allerdings das Fegefeuer fehlt[45].
Das Purgatorium hatte erst im Laufe des vorangegangenen Jahrhunderts seinen Ort im kirchlichen Dogma gefunden. Ikonographisch war dieser Ort zu Beginn des 14. Jahrhunderts noch nicht festgelegt, wie der Vergleich mit einem etwa gleichzeitigen Wandbild in der Kathedrale von Salamanca zeigt, wo das Fegefeuer in der linken Bildhälfte angesiedelt ist[46]. Dieselben Kästchen, die in Matera das Purgatorium darstellen, bezeichnen auf älteren Darstellungen, weiter unten im Bild, die Hölle[47]. Um die Konnotationen zu verstehen, die sich gerade im Süden Italiens mit dem Fegefeuer verbinden, muß man wissen, daß 1231 im apulisch-griechischen Kloster S. Nicola di Casole Verhandlungen über die Wiedervereinigung von Ost- und Westkirche stattfanden, bei denen ein Franziskaner den Griechen die neue, westliche Vorstellung des Purgatoriums nahezubringen versuchte. 1235 fühlte sich Patriarch Germanus II. von Konstantinopel veranlaßt, persönlich mit einer Abhandlung in die Debatte einzugreifen. Die erste päpstliche Formulierung des Dogmas befindet sich in einem Brief Innozenz' IV. an die Griechen von 1254, in dem er diese anweist, das Konzept des Fegefeuers von den Lateinern zu übernehmen. Thomas von Aquin behandelt das Thema 1263 in seiner Schrift *Contra errores Graecorum*. Beim Konzil von Lyon 1274 wurde nur durch eine zurückhaltende Formulierung eine kurzfristige, nominelle Wiedervereinigung der beiden Kirchen erreicht. Die Ostkirche konnte das Purgatorium, das im Westen um 1300 fester Bestandteil der kirchlichen Lehre war, nicht akzeptieren[48].
Ein zweites Detail des Materaner Gerichtsbildes richtet sich explizit gegen die Lehre der griechischen Kirche: zwei kleine, unbekleidete Figuren links unten, ein Mann mit Tonsur und eine Frau, sind inschriftlich als *P*[RE]*SB*[YTE]*R* und *P*[RE]*SB*[YT]*RA* gekennzeichnet. Priester und Gemahlin sind am Hals und an den Handgelenken aneinander gebunden. Sie blicken reuevoll zurück, doch zwei Teufel ziehen sie unerbittlich vorwärts. Ein dritter beißt den Mann von hinten in die Schulter, ein vierter trägt einen ganzen Pack von Seelen in Form kleiner runder Gesichter auf der Schulter. Das Problem der Priesterehe war einer der Streitpunkte beim großen Schisma von 1054, und ist hier offenbar 250 Jahre später immer noch aktuell: während die Ostkirche Priester, die bei ihrer Weihe bereits verheiratet sind, an die eingegangene Verpflichtung bindet, verbietet die Westkirche Priestern den Ehestand[49]. Oberhalb der Gruppe entspringt aus einem feurigen Wirbel eine Flammenzunge, die am unteren Bildrand nach rechts strömt. Darüber hat ein weiterer kleiner Teufel links eine nackte

---

[44] S. MILOŠEVIC 1963; BRENK 1966.
[45] Das *Purgatorio* Dantes entstand zwischen 1302 und 1319, die Ausmalung der Arenakapelle begann 1304 und war wahrscheinlich 1313 vollendet.
[46] LE GOFF 1984, Abb.2; zum folgenden Abschnitt s. ebd., S. 340-349; zum Fegefeuer s. neuerdings: Martina Wehrli-Johns: „'Tuo daz guote und lâ daz übele' - Das Fegefeuer als Sozialidee", in: HIMMEL HÖLLE FEGEFEUER 1994, S.47-58; Martin Illi: „Begräbnis, Verdamung und Erlösung - Das Fegefeuer im Spiegel von Bestattungsriten", ebd., S.59-68.
[47] In Torcello, auf einer Elfenbeintafel im Victoria and Albert Museum in London, oder auf zwei Sinai-Ikonen, SOTIRIOU 1956/58, Nr. 150, 151, vgl. die Gegenübersstellung bei JÒNSDÒTTIR 1959.
[48] Papst Bonifaz VIII. sprach sich sogar die Macht zu, Seelen aus dem Fegefeuer zu befreien; LE GOFF 1984, S. 401 ff.
[49] BRÉHIER 1899, S. 171 ff.; vgl. CDB, Bd. 4, Nr. 29 (1040): *uxor Stephani ver. arh. epi*.

Frau liegend geschultert; an ihrer Zunge ist ein Seil befestigt, an dem von vorn ein weiterer Teufel zieht, der zugleich einen nackten Mann vor sich her stößt; der Mann hat an einer Schnur ein schweres Gewicht um den Hals gebunden, an deren Ende wieder ein Dämon zieht. *Mala lingua* steht über der Frau, *falsa me[n]sura* neben dem Kopf des Mannes. Stellvertretend wird hier der *contrapasso* illustriert: eine Sünde der Zunge zieht eine entsprechende Strafe nach sich, ein Betrug mit falschen Gewichtsmaßen gibt schwer zu tragen.
Es folgen in zwei Registern übereinander ein Dominikaner und ein Franziskanermönch, beide in Ordenskleidung und wie der Priester in Begleitung einer unbekleideten Gefährtin, und ein doppelt so großer, feurig roter Engel, der eine Gruppe fast ebenso großer Sünder vor sich her treibt, auf Satan zu, von dem am rechten Bildrand nur noch ein großer, grauer Kopf erhalten ist. Mit einem Dreizack hält der Engel Zerberus in Schach, der ihm im Vordergrund aus der rechten Bildecke entgegenbellt. Die Gruppe der Sünder besteht aus einem nackten Mann, einem König mit Krone und Hermelinmantel, einem Franziskaner, einem Bischof, einem Dominikaner und einigen weiteren, aufgrund des Erhaltungszustandes und der Überschneidungen nicht näher identifizierbaren Personen. Sie alle blicken angstvoll zurück; an ihren Zungen hängt jeweils eine Schlange.
In einigen bemerkenswerten Einzelheiten unterscheidet sich die Darstellung in Matera von der in Brindisi. Zunächst ist das Bildformat in Brindisi etwas höher und schmäler, wodurch sich eine andere Bildaufteilung ergibt. So ist zwischen dem posauneblasenden Engel und der Gruppe der Sünder noch der Erzengel Michael als Seelenwäger eingeschoben, während der Feuerengel ganz links, vor der Feuerzunge steht. Interessanter sind weitere ikonographische Differenzen. In Brindisi ist unter den Sündern vor allem die Dreiergruppe der Häretiker Arius, Nestor und Sabellius hervorgehoben - zu einem Zeitpunkt, als in der neu erbauten Kirche der Prozeß gegen den der Häresie angeklagten Orden der Templer geführt wurde. Mönche oder Bischöfe befinden sich nicht unter den Sündern, sondern unter den Seligen im zweiten Register der linken Bildhälfte, die aus vier deutlich getrennten Gruppen besteht: auf eine erste Gruppe von Heiligen folgen ein Papst, der eine Tiara trägt, und drei Erzbischöfe mit Pallium, eine Gruppe tonsurierter Mönche und schließlich eine Gruppe von Frauen unter der Leitung zweier Königinnen. S. Maria del Casale befand sich neben der Sommerresidenz des Erzbischofs von Brindisi und war dem Franziskanerorden zur Betreuung übergeben. Das Programm des Jüngsten Gerichts stellt den Kampf gegen die Häresie ins Zentrum. Klerikern scheint dagegen schon aufgrund ihrer Funktion der Weg ins Paradies offenzustehen.
Anders in Matera: dort bilden die Sünder einen Querschnitt durch alle Stände der Gesellschaft. Etwa die Hälfte der Verstoßenen gehört der Kirche an, ein Bischof, ein Prediger und seine illegitime Gemahlin, zwei Dominikaner und zwei Franziskaner. Diese Tendenz ist um so bemerkenswerter, als ein solches Bild am Ausgang der Kathedrale ja wohl nur im Auftrag, oder wenigstens nicht ohne Einverständnis des Bischofs und des Kathedralkapitels zustande kommen konnte. Offenbar wird hier eine Kritik ausgesprochen, aus der auch die gesellschaftlich dominierenden Figuren und Gruppen nicht ausgenommen sind: der Bischof ebensowenig wie der König und die Angehörigen der Bettelorden, die seit Beginn der angevinischen Herrschaft die führende Rolle im religiösen Leben der Stadt eingenommen haben - die Mehrzahl der in dieser Zeit in Matera amtierenden Bischöfe gehört selbst dem Dominikanerorden an, und das Bild wurde mit Sicherheit in der Amtszeit eines Dominikaners in Auftrag gegeben - wahrscheinlich unter dem 1308 bis 1334 amtierenden Erzbischof Robertus, oder allenfalls unter seinem 1306 eingesetzten Vorgänger Landolphus[50]. Robertus war zudem Beichtvater Philipps I. von Tarent, der auch die Herrschaft über Matera ausübte. Aus Tarent stammt auch der Maler des Jüngsten Gerichts von Brindisi, der offenbar anschließend in Matera tätig wurde.

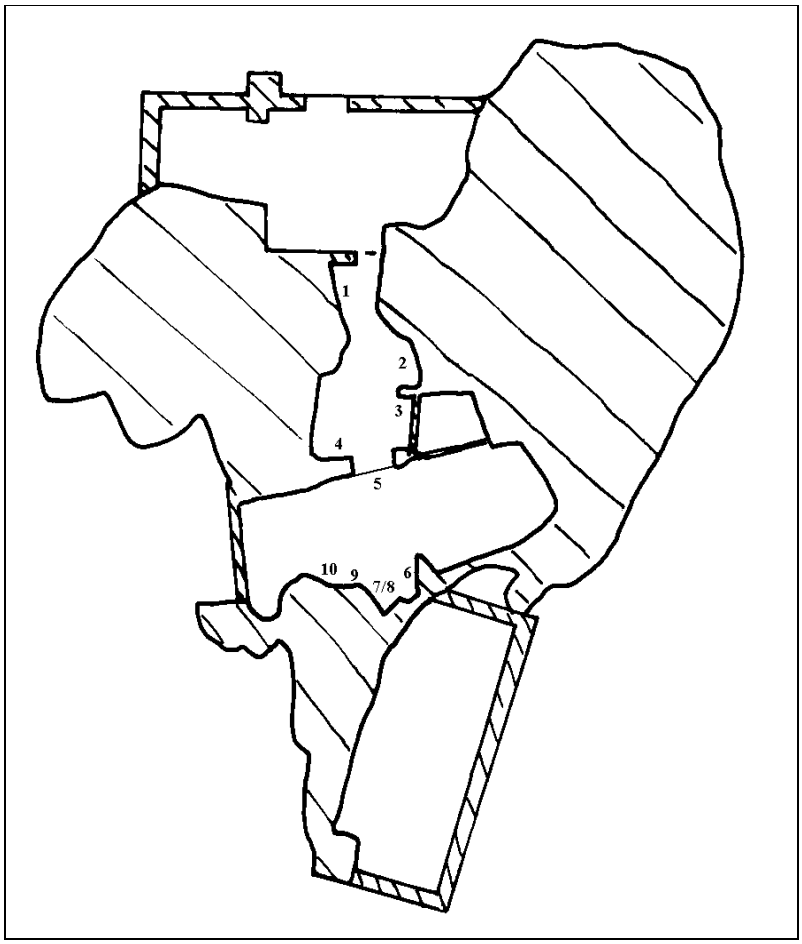
[50] Vgl. UGHELLI, Sp. 43 ff.

Daß Bischöfe und Mönche nicht nur unter den Erwählten, sondern auch unter den Verstoßenen erscheinen, gehört allerdings zur Bildtradition des Jüngsten Gerichts und geht letztlich schon auf die Predigten Ephraem des Syrers zurück: *Trennen werden sich die Bischöfe von den Bischöfen, die Diakone von den Diakonen* [...][51]. In der Benediktinerkirche S. Angelo in Formis führt eine Gruppe von Mönchen die Auserwählten an, in der Kathedrale von Torcello ist es eine Gruppe von Bischöfen - in beiden Fällen befinden sich Bischöfe und Mönche jedoch auch unter den Verstoßenen. Das Jüngste Gericht, das keineswegs in allen Kirchen über dem Portal dargestellt war, enthält grundsätzlich einen Aufruf zur Buße und Einkehr, der sich an alle Stände der Gesellschaft richtet, Kleriker nicht ausgenommen[52]. Wer den Kirchenraum verläßt, begibt sich in eine unsichere Welt voller Versuchungen, und nur das Gebet, die Reue und der Beistand der Kirche und der Heiligen können vor ewiger Verdammnis schützen. Details und die Anordnung der verschiedenen Teile des Bildes lassen im Einzelfall bestimmte Konnotationen hervortreten, die im historischen Kontext zum Sprechen kommen: in Matera ist dies vor allem der gerade von den Dominikanern geführte Kampf gegen die *heresia Graecorum*, gemildert durch eine Selbstkritik, die auch Bischöfe, Dominikaner- und Franziskanermönche fehlbar erscheinen läßt.

Literatur:
VOLPE 1843; GATTINI, G. 1913; MIRANDA 1968/69; MORELLI 1970; MÖRSCH 1971; CALÒ MARIANI / FALDI/ STRINATI 1978; MUSCOLINO 1985A, B, 1986; GARZYA ROMANO 1988, S.110-136; PADULA/ MOTTA 1989; MATERA STORIA 1990, S. 193 ff.; CATTEDRALE MATERA 1990; PACE 1994A, 1994C, 1996; KEMPER 1994, 1996; KAPPEL 1996, S. 358 f.

[51] Zit. nach MILOŠEVIČ 1963, S.44.
[52] Nur 14 von rund 70, bei MALMQUIST 1979 aufgeführten Kirchen mit byzantinischen Wandmalereien aus dem 12. Jahrhunderts enthalten ein Gerichtsbild; auch unter den sizilianischen Mosaiken fehlt das Thema.

1.3. S. Giovanni in Monterrone[53]



Zur mittelalterlichen Geschichte der Felsenkirche S. Giovanni in Monterrone existiert keine schriftliche Aufzeichnung - die erste historische Erwähnung findet sich, wie in vielen Fällen, im Visitationsbericht des Erzbischofs Johannes Michael Saracenus von 1543/44[54]. Als Quellen zur mittelalterlichen Geschichte können daher neben der Malerei nur Topographie und Patrozinium der Kirche dienen.
S. Giovanni befindet sich oberhalb der Dächer der umliegenden Bebauung des *Sasso Caveoso*, im Inneren des *Monterrone* oder *Idris* genannten Tuffsteinhügels, am Rand einer Felswand, die an dieser Stelle senkrecht in die *Gravina* abfällt. Der Zugang führt durch die später angebaute, zum Teil gemauerte Kirche S. Maria de Idris - *Idris* wird als dialektale Verkürzung von *Hodegetria* abgeleitet. Man gelangt zunächst in einen schmalen Korridor, der als linker Nebenraum der Felsenkirche anzusehen ist, und von dort aus in den wesentlich breiteren, nach Osten ausgerichteten Hauptraum. Dieser besitzt ein eigenes, allerdings vermauertes Portal an der Westseite, über dem außen die Jahreszahl 1803 zu lesen ist. Wahrscheinlich bildete aber der seitliche Korridor den ursprünglichen Zugang: gleich rechts am Eingang befand sich dort das Wandbild des Titelheiligen Johannes des Täufers, das heute im Depot der Sopraintendenza aufbewahrt wird. Auf der linken Seite des Korridors folgt ein Altar mit einem Brustbild des segnenden Christus. Anschließend war der Raum zu einem linken Seitenschiff der Felsenkirche erweitert, dessen vorderer Teil später abgemauert und als Ossarium genutzt wurde.
Die Wandbilder hochmittelalterlicher Zeit befinden sich in einem Bereich, der von diesem linken Nebenraum bis zur gegenübergelegenen rechten Seite des Hauptraumes reicht. Dort ist eine Art Seitenkapelle, an deren Wänden sich die bekanntesten Wandbilder der Kirche befinden, in etwa 1 m Tiefe durch eine Mauer geschlossen - ursprünglich mag sich hier ein ähnlicher Nebenraum wie auf der linken Seite angeschlossen haben. Im Ost- und Westteil des Hauptraumes ist keine Wandmalerei des Hochmittelalters erhalten - diese Bereiche wurden möglicherweise in späterer Zeit verändert. Auch der Monterrone selbst unterlag im Lauf der

[53] Sämtliche Grundrisse des Katalogs sind als Skizzen zu verstehen, die die Orientierung erleichtern sollen; die Nordrichtung ist oben, der Maßstab, wo nicht anders angegeben, ungefähr 1:20, hier etwa 1:40; genaue Maße s. CHIESE E ASCETERI 1995.
[54] VISITE SARACENO, fol. 53 r.; S. Giovanni ist zu dieser Zeit *ben accommodata* und befindet sich in der Obhut eines Kaplans.

Zeit einem ständigen Transformationsprozeß: Wege und Treppen wurden angelegt, weitere Höhlen gegraben und Tuffstein abgebaut; vor der Pfarrkirche S. Pietro Caveoso wurde ein großer Vorplatz angelegt; neben anderen ehemaligen Innenräumen liegen an einer Stelle zwei Apsiden offen zutage (Abb. S.2). An der Rückseite des Felsens wird jedes Jahr eine Krippe aufgebaut und ein Weihnachtsspiel aufgeführt. Durch und durch ausgehöhlt muß der Berg zum wiederholten Male statisch konsolidiert werden, um nicht auseinanderzufallen.
Durch eine Tuffsteinstützmauer an der Talseite des Hügels gelangt man in die Felsenkirche S. Pietro in Monterrone[55]. Der symmetrische, etwa 10 m tiefe Raum besteht aus einer größeren Aula und einem Sanktuarium, das von einer tiefen Apsis geschlossen ist. Das Fußbodenniveau ist durch Tuffsteinabbau stark herabgesetzt. Beide Raumteile enthalten in den Seitenwänden jeweils eine Dreiergruppe rundbogiger Wandnischen, in denen teilweise noch Farbreste ehemaliger Wandbilder zu erkennen sind. Eine ähnliche Gliederung der Seitenwand durch Wandnischen zeigt die unmittelbar an den Monterrone anschließende Felsenkirche S. Lucia alle Malve, die sehr wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gegraben wurde. Wenn dies als Datierungshinweis für S. Pietro in Monterrone gelten kann, so dürfte umgekehrt der Standort der Benediktinerinnenkirche dadurch bedingt sein, daß der Hügel schon vorher ein Kultzentrum enthielt.
Auch S. Pietro Caveoso, die Pfarrkirche des Sasso Caveoso, ist Petrus geweiht. Die am äußersten Rand des Felsens erbaute dreischiffige Basilika zählt offenbar zu den Nachfolgebauten der Kathedrale. Die barockisierte Kirche bewahrt nur wenige Reste ihrer mittelalterlichen Ausstattung, darunter einen Taufstein, die im Flachrelief dekorierte Rahmung einer Nische in einem der Pfeiler, sowie Wandbilder des 15. Jahrhunderts in einer Seitenkapelle (Abb. S.5). Diese Indizien deuten auf eine Entstehung ungefähr zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Andererseits muß der Sasso Caveoso schon vor dieser Zeit ein kirchliches Zentrum gehabt haben. Die Übereinstimmung des Patroziniums spricht dafür, S. Pietro in Monterrone als Vorgängerbau von S. Pietro Caveoso anzusehen. In diesem Sinne äußern sich auch die Materaner Historiker: Nelli sieht allerdings die Felsenkirche im Monterrone nur als Zwischenstation des ursprünglich in SS. Pietro e Paolo beherbergten Kapitels an, bevor diese Kirche den Franziskanern übergeben wurde[56]. Dabei dürfte es sich jedoch um eine Verwechslung handeln; Volpe zitiert jedenfalls ein Dokument, das S. Pietro in Monterrone schon 1185 erwähnt[57].
Wenn S. Pietro in Monterrone vor Errichtung von S. Pietro Caveoso Hauptkirche des Sasso Caveoso war, dann kann es sich bei S. Giovanni in Monterrone um eine zugeordnete Taufkirche handeln. Baptisterien sind grundsätzlich Johannes dem Täufer geweiht, und Nelli erwähnt auch einen Taufstein, der vielleicht bis heute erhalten ist[58]. Eine analoge Situation besteht im Sasso Barisano, und in ähnlicher Form auch im Stadtteil Fondovico in Gravina. Die Hauptkirche des Sasso Barisano, deren mittelalterliches Aussehen aufgrund späterer Umbauten nicht mehr erkennbar ist, ist ebenfalls Petrus geweiht und 1285 erstmals urkundlich erwähnt (Abb. S.1)[59]. Daneben gab es eine erstmals 1176 erwähnte, Johannes dem Täufer geweihte Felsenkirche, deren Funktion und Patrozinium 1695 auf die vormals S. Maria la Nova genannte Kirche der Büßerinnen von Akkon überging[60]. S. Michele delle grotte, die Haupt-Kirche des Fondovico, wird sogar als erste Kathedrale von Gravina angesehen[61]. In unmittelbarer Nähe befand sich eine weitere, Johannes dem Täufer geweihte Felsenkirche, die heute nur noch durch ein Toponym bezeugt ist.

---

[55] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 106.
[56] NELLI 1751, Kap.20; VOLPE 1818, S.206; vgl. auch VERRICELLI, S.59; zu SS. Pietro e Paolo s. unten.
[57] VOLPE 1818, S.188.
[58] NELLI 1751, Kap. 23; ein Tuffblock mit einer Mulde liegt auf dem Boden der Felsenkirche.
[59] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.130.
[60] NELLI 1751, Kap. 22; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 128.
[61] Zu S. Michele delle grotte s. unten.

Wandbilder:

a) Vor-/Nebenraum
1.) Johannes der Täufer (abgenommen, Sopraintendenza)

Das Bild des Titelheiligen, das sich an der rechten Seitenwand des Eingangskorridors befand, wurde aus konservatorischen Gründen von der Wand abgenommen und befindet sich heute im Depot der Sopraintendenza per i Beni Artistici e Storici (BB.AA.SS.). Der als *B. IOANES* bezeichnete Täufer hat ein ungewöhnlich breites, maskenhaftes Gesicht mit langen, zotteligen Haaren und Vollbart. Als Bekleidung erkennt man im unteren Bildteil Tunika, Kamelhaarmantel und Sandalen - eine große Partie des Oberkörpers fehlt. Die Inschrift des geöffneten Rotulus in der linken Hand lautete: [ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT] *PE*[CCATUS] *MVNDI*". Die Büste wird von einer eigenständigen, geometrisch ornamentierten Rahmung hinterfangen.

2.) Segnender Christus

In der Lünette einer eigens ausgearbeiteten, etwa halbmetertiefen Altarnische an der Ostwand des linken Nebenraums befindet sich ein Brustbild des segnenden Christus mit weit ausgebreiteten Armen. Er hält in der linken Hand ein geöffnetes Buch mit der griechischen Inschrift *ΕΓΟ/ ΕΙΜΙ/ ΤΟΥ/ ΦΟΣ/ ΤΟ* [Y]/ *ΚΟΥ/ΜΟΥ* [...]. Die Stirn des Bogens, der die Nische rahmt, ist mit einer Ranke bemalt, die auf eine zweite ornamentale Ranke im Rahmen des Bildes antwortet. Auf dem breiten, dunkelroten Randstreifen steht geschrieben: *MVNDI SALVATOR SIMVL ET SVM LVCIS AMATOR*. Das „V" der lateinischen Inschrift des Rahmens gleicht dem „Y"der griechischen. Dies scheint auf einen griechischen Maler hinzudeuten, wenngleich andererseits der griechische Text Fehler enthält[62]. Griechische Inschriften sind im Materaner Gebiet selten[63]. Schon Rotili hat auf die Ähnlichkeit mit dem Deesis-Bild in der Apsis von S. Nicola in Mottola hingewiesen, das Pace als ältestes Bild dieser Felsenkirche in die Zeit um 1200 datiert[64].

3.) Dominikus (?)

An der rechten Außenseite der Altarnische ist das Bild eines heiligen Mönchs angebracht, von dem nur der Kopf und ein Teil des Oberkörpers übrig sind, da die Wand im unteren Bereich abgearbeitet wurde. Auch der rechte Bildrand ist durch eine später eingezogene Mauer in Mitleidenschaft gezogen, so daß die Namensinschrift nicht mehr zu erkennen ist.
Der Mönch mit den weit geöffneten Augen, den ausgesprochen langen Ohren, dem Schnauzbart in den Mundwinkeln und dem schmalen Kinnbart trägt ein dunkles Obergewand mit Kapuze. Er läßt sich mit einigen Bildnissen von Heiligen des Dominikanerordens vergleichen wie der Tafel des Dominikus im Museo Capodimonte in Neapel und zwei Wandbildern in Brindisi, dem Dominikus in S. Anna und Petrus Martyr in S. Lucia[65]. Gegen einen Dominikaner scheint die eher braune Gewandfarbe zu sprechen. Bei den Dominikanern im Jüngsten Gericht der Kathedrale von Matera wurde die dunkle Farbe der Gewänder allerdings durch Überlagerung einer braunen und einer blauen Farbschicht erzeugt. Zudem ist unter der Kapuze ein weißes Untergewand, das Skapulier zu erkennen, das die Dominikaner unter dem Mantel tragen. Demnach scheint es sich um einen Dominikanermönch, sehr wahrscheinlich um Dominikus selbst, zu handeln.

---

[62] *KOYMOY statt ΚΟΣΜΟΥ.*
[63] Ein Beispiel befand sich in *S. Falcione*, ein weiteres im Bild der Kyriaka in S. Domenica, Laterza.
[64] ROTITLI, S. 150 ff.; PACE 1980, S. 342.
[65] S. KRÜGER, K. 1992, S.76, 146 f.; GUGLIELMI 1990, S.72 f., 118 f.; vgl. PACE 1980.

4.) Nikolaus(/Michael)

Ein weiteres Wandbild, rechts neben dem Zugang zum Hauptraum, zeigt den Heiligen Nikolaus, leicht zu erkennen an der Inschrift auf der linken Seite und der üblichen Ikonographie seiner Haar- und Barttracht, dem Pallium und dem Buch. Er ist in eine gemalte Arkade gestellt, die auf dem Bogen ein Ornamentband trägt. Links neben dem Bischof sind noch der Nimbus, die linke Schulter und der Flügel eines Engels zu erkennen, bei dem es sich um den Erzengel Michael handeln dürfte.

b) Hauptraum, linke Seitenwand
5.) Madonna und Inschrift

Über dem Durchgang vom Haupt- in den Nebenraum der Kirche befindet sich ein schlecht erhaltenes, unterseits angeschnittenes Marienbild mit einer Weihinschrift. Die Madonna hält den Kopf geneigt zu dem Christuskind auf ihrem rechten Arm, von dem nur noch der Umriß des Nimbus erkennbar ist. Die Inschrift liest sich: *SANCTA*/ *MARIA ME*[MENTO]/ *D*[OMI]*NI INTER*/*CEDE PRO*/ *FAMVLI TVI*/ *MODERICO* - der Stiftername ist mittlerweile verblaßt. Der Name läßt kaum auf eine bestimmte Person schließen[66].

c) Hauptraum, rechte Seite
6.) Verkündigung

An der vorderen, also nach Osten weisenden Seite des rechten Anraums ist eine Verkündigungsszene dargestellt. Der etwas verblaßte Engel, der in der linken Hand einen Stab hält, schreitet mit dem linken Bein voran und segnet mit der vorderen Hand Maria, die sich hinter einer Mauer in der rechten Bildhälfte befindet. Sie steht, in ein blaues Gewand und ein braunes Maphorion gehüllt, vor der Kissenrolle eines Thrones, hat die rechte Hand zum Gruß geöffnet und hält in der linken ein Kreuz. Im oberen Randstreifen des Bildes befindet sich die Inschrift: [AV]*E MARIA GRAT*[IA] *PLENA D*[OMI]*N*[U]*S TECUM*. Über Maria steht geschrieben: *ECCE ANCILLA D*[OMI]*NI* und in der Zeile darunter *MAT*[ER] *SECVLI D*[OMI]*NI*.

7.) Jakobus

Gegenüber der Verkündigungsszene, an der Rückwand der Nische, befinden sich die bekanntesten Bilder der Kirche mit den Aposteln Jakobus und Petrus. Beide stehen jeweils vor einem dreigeteilten Hintergrund, unter einer gemalten Arkade, die aus schlanken, plastisch modellierten Säulchen mit einer Art Kapitell und einem schmalen Bogen gebildet ist; die Zwickel sind mit gemaltem Mauerwerk ausgefüllt. Der Bogen trägt ein pseudo-kufisches Ornament, abgeleitet aus dem Schriftzug Allahu Akhbar, wie es in romanischer Zeit in ganz Europa anzutreffen ist - in Apulien beispielsweise in den Fußbodenmosaiken von S. Nicola in Bari und den Kathedralen von Brindisi, Tarent und Otranto; in Bisceglie sind auch zwei wiederverwendete Steinplatten mit einer echten arabischen Inschrift aus dem 11. Jahrhundert erhalten [67].
Der inschriftlich bezeichnete Jakobus trägt dunkles Haar und einen spitzen Vollbart, eine rote Tunika und ein hellgraues Obergewand, dessen mit Glanzlichtern und Schatten kraftvoll modellierte Falten sich plastisch um Körper, Arme und Schultern legen. Daß es sich um den

[66] Ein Notar namens *Materoccius* signiert eine Urkunde von 1040, CDB, Bd. 4, Nr. 29.
[67] ERDMANN 1953; FONTANA, M. 1993; s. auch die Abschnitte zu S. Domenica in Ginosa und *S. Vito Vecchio* in Gravina; FEDERICO BARI 1995, Kat.-Nr. 15.4.1a-b.

im spanischen Santiago di Compostela verehrten Apostel Jakobus den Älteren handelt, zeigt sowohl der Pilgerstab in der Linken, als auch der Vergleich mit den entsprechenden Darstellungen in *S. Vito Vecchio* in Gravina und S. Giacomo in Laterza.

8.) Petrus

Der zweite Apostel trägt weißes, lockiges Haar und Vollbart, eine rote Tunika, ein schweres, blaues Obergewand und an den Füßen Sandalen. Der Nimbus ist durch eine Ornamentierung hervorgehoben Auch wenn die Namensinschrift nicht erhalten ist und die linke Hand eher einen Rotulus als Schlüssel zu halten scheint, handelt es sich zweifellos um den Apostelfürsten Petrus.

9.) Palimpsest 1: Kirchenväter/ jugendlicher Heiliger

Als an der rechten Seitenwand der Kirche der Anraum gegraben wurde, in dem sich die Bilder der Verkündigung und der beiden Apostel befinden, wurde ein älteres Wandbild, auf dem zwei Heilige Bischöfe zu sehen waren, teilweise zerstört. Der besser erhaltene linke Bischof mit dem ausgesprochen kleinen Kopf trägt über der dunkelblauen Albe und der kurzen, rosafarbenen Kasel ein breites Y-förmiges Pallium mit hellgrünem Rand. Die Inschrift [..]*ERON*[....] läßt auf den Kirchenvater Hieronymus schließen. Der Kopf des rechten Bischofs ist von der späteren Darstellung eines jugendlichen, bartlosen Heiligen mit nackenlangem Haar überdeckt. Die ältere Schicht des Palimpsests zeigt Spuren der Bearbeitung mit einem Pickel, bevor bei der Erweiterung der Kirche die zweite Malschicht aufgetragen wurde.

10.) Palimpsest 2: Andreas/ Madonna Eleousa

In stumpfen Winkel folgt ein weiteres Palimpsest. Von dem älteren Bild ist der Kopf des Apostels Andreas mit langen, zotteligen Haaren und Vollbart erhalten, bezeichnet oben links durch die Inschrift *SANCTVS ANDREAS*. Er blickt durch ein Loch des späteren Marienbildes, von dem die Köpfe fehlen. Maria steht wie Nikolaus, Jakobus und Petrus in einer gemalten Arkade.Kreuznimbus und das Sigel *IC XC* kennzeichnen das Kind auf dem linken Arm der Madonna, das die Hand um den Hals der Mutter legt. Die blauen Gewänder zeigen eine komplexe Faltenstruktur, zusammengesetzt aus weichen Schlingen- und Kamm-Mustern der aufgesetzten Glanzlichter.
Von einem anschließenden Bild ist nur der Rahmen erhalten. Zwei Bilder vorn, an der Ostwand des Ossariums sind aufgrund der Ornamentik des Rahmens ungefähr ins15. Jahrhundert zu datieren. Ein weiteres, barockes Bild zweier Heiliger befindet sich im hinteren Bereich der linken Seitenwand.

Die Wandbilder von S. Giovanni in Monterrone lassen sich - von den späteren Bildern abgesehen - in wenigstens zwei, deutlich getrennte Gruppen unterteilen. Die Christus-Büste muß ungefähr zur selben Zeit entstanden sein wie die Deesis in S. Nicola in Mottola, also um 1200. Der lateinischen Inschrift auf dem Rahmen des Bildes entspricht die Inschrift auf dem Rahmen der Verkündigung. Zur älteren Periode gehört die untere Schicht der Palimpseste und wohl auch das Marienbild mit der Inschrift über dem Durchgang. Die zweite Schicht muß deutlich später entstanden sein. Auch die Apostel Petrus und Jakobus setzen die Zerstörung des Hieronymus voraus. Die weichen Falten am Gewand der Madonna Eleousa und des Jakobus lassen sich mit der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve vergleichen, was für eine Datierung gegen Ende des 13. Jahrhunderts spricht. Wie Jakobus, Petrus und die Madonna ist auch der Heilige Nikolaus in eine gemalte Arkade gestellt. Nochmals später scheinen die

Bilder des Täufers und des Mönchsheiligen zu sein, vergleichbar in der Gesichtspartie mit der langen schmalen Nase, den Lippen und dem in den Mundwinkeln ansetzenden Schnauzbart, sowie in der dreifachen Rahmung, die der Heiligenschein überschneidet. Die Ähnlichkeit zu den Bildern der Masseria Jesce spricht für eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Literatur: VISITE SARACENO, fol. 53 r.; NELLI 1751, Kap. 23; VOLPE 1818, S.187 f.; COPETI, S.253; DE FRAJA 1923, S.168; GABRIELI 1936, Nr. 114; CAPPELLI 1957; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.340; RIZZI 1969; RIZZI 1973, S.39 f.; ROTILI 1980, S.150 ff.; PACE 1980, 1985, 1994A, B, C; GRELLE JUSCO 1981, S.160, Kat.-Nr.1; D'ELIA 1985; GUIDA 1988; FONTANA, M. 1993, S.456; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 104; ALTHAUS 1997, Nr. 44.

1.4. S. Lucia alle Malve (SS. Agata e Lucia)

Geschichte:

S. Lucia alle Malve ist von allen Materaner Höhlenkirchen am besten historisch dokumentiert. Die erste Notitz findet sich in der Chronik des Lupus Protospatharius und stammt aus dem Jahr 1093: *obiit abatissa Eugenia Sancti Benedicti monasterii Materiensis mense Octobris* - die Äbtissin wurde anläßlich der Visite Papst Urbans II. seliggesprochen[68]. S. Lucia ist damit einer der ersten historisch nachgewiesenen Nonnenkonvente Apuliens[69]. Das Patrozinium der sizilianischen Märtyrerinnen Lucia und Agatha deutet auf eine Gründung in der Zeit nach der normannischen Eroberung Siziliens hin. Eine frühere Existenz des Konvents läßt sich jedenfalls nicht nachweisen[70].
Am 11. März 1208 trat die Baronin Matia, Tochter Roberts von Partenico, in den Konvent ein und übereignete ihm zugleich ihren gesamten Besitz[71]. Grundlage des späteren Reichtums der Benediktinerinnen bildete das *castellum novum*, ein großes Lehen im Bereich von Spinazzola, das schon im *Catalogus Baronum* des 12. Jahrhunderts erwähnt ist: *Goffridus de Partenico tenet in Castello Nova feudum VIII militum et cum augmento obtulit milites XVI*[72]. Der Besitz ist deshalb so gut dokumentiert, weil zu einem unbekanntem Zeitpunkt staufische Ministerialen (*officiales*) das Lehen beschlagnahmten. Im Auftrag Karls I. von Anjou, übermittelt durch den Geheimrat Apuliens, Nicola Frezza von Ravello, erstattet der Richter Guido von Montepeloso am 26. Oktober 1267 dem Konvent SS. Agata e Lucia das *Castellum novum* zurück[73]. Noch ein zweites mal befaßt sich der Souverän mit dem Fall, nämlich in einer Anweisung an den Justiziar der Basilicata, den Kastellan von Palazzo San Gervasio von seinen Übergriffen auf das Lehen abzuhalten - der ausgedehnte Landbesitz der mehr als 60 km entfernt lebenden Nonnen erregte offenbar nicht nur das Begehren staufischer Parteigänger[74].

---

[68] LUPUS, a. 1093; es kann nur SS. Agata e Lucia gemeint sein, da erst im 13. Jahrhundert mit der Ankunft der Nonnen aus Akkon ein zweiter Frauenkonvent in Matera entsteht; unmittelbar anschließend fährt die Chronik fort: *Et in eodem mense ipsius anni Urbanus papa venit Materiem* [...].
[69] S. Scolastica in Monopoli ist 1060 erwähnt, S. Giovanni Battista in Giovinazzo wird 1078, S. Maria Antiqua in Brindisi 1097 gegründet; s. DE LEO 1983.
[70] Der angebliche Fund eines Architravstücks mit der Jahreszahl 870 auf dem Gelände von S. Lucia in Matera im Jahre 1577 (!), läßt sich natürlich nicht überprüfen; selbst wenn die Überlieferung zuträfe, müßte die Inschrift nicht von dem Konvent stammen; s. NELLI 1751, Kap. 35; VOLPE 1818, S.254; PADULA 1981; vgl. weiter unten, Abschnitt zur Ikonographie, Agatha.
[71] VENDOLA 1936; vgl. PERGAMENE DI MATERA, Nr. 134 (notarielle Abschrift vom 1. Februar 1412).
[72] FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S.99; im Bereich der heutigen Basilicata erreichten wenige Lehen eine entsprechende Größe, s. CATALOGUS BARONUM.
[73] VENDOLA 1936; das Dokument der Übereignung beschreibt detailliert den Umfang des an die Länder der SS. Trinità von Venosa, Palazzo San Gervasio, Monte Serico, Gaudiano und Minervino grenzenden Gebiets.
[74] FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 170.

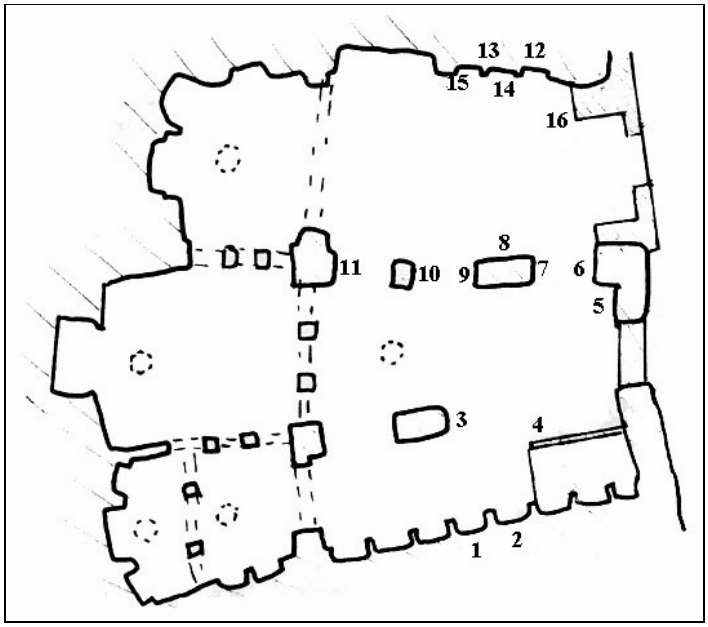
Am 21. April 1273 pachtet der *magister omnium regiarum aracciarum regni Sicilie* Gottfried Bovet das Lehen für fünf Goldunzen im Jahr[75]. Ob auch dessen Nachfolger im Amt des *magister aratiarum*, Petrus de Aresia aus Melfi, der Conestabel Bartholomäus aus Andria und Pantaleon aus Matera zu den Pächtern des Lehens zählen, ist nicht bekannt[76]. Von 1282 an wird das Gebiet für 29 Jahre, für nurmehr 3 Goldunzen jährlich an Gerard de Yvero, den Herrn von Minervino verpachtet[77]. Als es 1371 an Angelillo 'de Omnibono' aus Neapel vergeben wird, beträgt die Pacht 8 Unzen und 15 Tarì; 1408 ist der Pächter die Stadt Matera[78]. Bereits 1273 kommt eine weitere Transaktion aufgrund einer Erbschaft zustande[79]. Nelli publiziert 1751 zwei Schenkungen von 1283 und 1365[80]. 1296 stiften der Notarssohn Raoul und seine Frau Elma sich und ihren Besitz dem Kloster - da der Mann nicht in den Konvent eintreten konnte, muß es sich wohl um die Reservierung einer Grabstelle handeln[81]. Auch Erzbischof Robertus soll dem Konvent 1310 Immobilien übereignet haben[82]. Auf Dokumenten von 1273, 1282 und 1291 fungieren ein *Advokat und Ökonom* (oder Prokurator) als Verwalter der Besitzungen des Konvents; in der Zehntliste von 1325 ist ein in Monopoli lebender Prokurator von S. Lucia mit 2 Tarì 10 Grana angeführt; offenbar hat der Konvent auch dort Besitzungen, da für die Güter in Monopoli 1391 ein eigener Verwalter eingesetzt wird[83]. Seit 1417, und vermehrt im 16. Jahrhundert, sind zahlreiche Immobilienkäufe in Matera überliefert[84]. Verricelli zufolge sind die Nonnen 1595 *richissime,* sie besitzen Höfe und Ländereien, Schaf- und Rinderherden, erhalten für das Lehen von Spinazzola eine jährliche Pacht von 150 Dukaten von der *Regia Dogana* in Foggia und leben *opulentissime*[85]. Von den Immobilien im Besitz der Benediktinerinnen wurde 1598 ein umfangreiches Verzeichnis angefertigt[86].
Nonnen stammten grundsätzlich aus vermögenden Familien[87]. Bei ihrem Eintritt ins Kloster mußten sie *buona elemosina per lo substantamento* mitbringen, wie sich der Chronist Verricelli in Bezug auf SS. Lucia ed Agata ausdrückt[88]. Die besonders wohlhabende Baronin Matia wurde nach ihrem Eintritt ins Kloster 1208 von Gregor de Crescenza, dem Kardinaldiakon von S. Teodoro, gleich zur Äbtissin ernannt. Bei der Rückgabe des Lehens von Spinazzola 1267 war nur eine Priorin namens Theopista zusammen mit vier Nonnen anwesend; dieselbe verpachtete das Gebiet auch 1282 an den Herrn von Minervino - eine Äbtissin gab es zu dieser Zeit offenbar nicht[89]. Ob der Konvent mehr als diese vier Nonnen und die Priorin beherbergte, ist fraglich - sicher gab es noch keine 70 Benediktinerinnen, wie zu Verricellis Zeiten[90].

---

[75] VENDOLA 1936; PERGAMENE DI MATERA, Nr. 29, 31.
[76] FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 162, Fußnote 25; vgl. oben, Kapitel Institutionen des Königreichs.
[77] VENDOLA 1936.
[78] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 97; Nr. 131, S. 373.
[79] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 32.
[80] NELLI 1751, Kap. 35, Stiftungen des *Iudex* Carbone und des in Matera wohnhaften Ambrosius aus Mailand; zu Carbone, Sohn des Richters Jacobus, s. PERGAMENE DI MATERA, Nr. 57; zu Jacobus s. historischer Abschnitt.
[81] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 47; von *sepulture* berichtet auch die VISITE des Erzbischofs SARACENO, fol. 53 r.
[82] DE LEO 1983.
[83] VENDOLA 1936; VENDOLA 1939, Nr. 1265; PERGAMENE DI MATERA, Nr. 123; ein Prokurator wurde auch 1376 eingesetzt, s. ebd., Nr. 102.
[84] PERGAMENE DI MATERA, Nr. 138 (1417); 245 (1479); 427 (1532); 455 (1541); 464 (1544); 474 (1549); 475 (1549); 477 (1550); 478 (1551); 479 (1551); 483 (1553); 488 (1555); 491 (1555); 497 (1556); 499 (1556); 509 (1560); 511 (1560); 518 (1561); 520 (1562); 529 (1565).
[85] VERRICELLI, S. 62, 87.
[86] PLATEA S. LUCIA.
[87] DE LEO 1983.
[88] VERRICELLI, S. 88.
[89] VENDOLA 1936.
[90] VERRICELLI, S. 62.

Die erwähnte Theopista, *priorissa monasteri monialum sancte Lucie in Matera*, wurde 1286 zur Äbtissin des Zisterzienserinnenkonvents S. Maria Magdalena in Castellaneta gewählt; in der Begründung heißt es, sie sei *vita casta moribus licterarum scientia eleganter imbuta* - eine außergewöhnliche Qualifikation. Der drei Jahre zuvor im Privathaus des Stifters, eines *magister Nicolaus*, Sohn des *Sire Guglielmo* aus Rhodos gegründete Konvent in Castellaneta besaß allerdings zu diesem Zeitpunkt anstelle einer richtigen Kirche nur eine *domus inepta et obducta fumo*, wie Bischof Teobaldus von Castellaneta 1319 bei einer Visite feststellen mußte[91].
Der älteste Sitz des Konvents mit der hier interessierenden Felsenkirche S. Lucia alle Malve befindet sich im Sasso Caveoso, unmittelbar neben dem Monterrone. Später, wohl im späten 16. Jahrhundert, und nicht schon 1283, wie häufig zu lesen ist, wurde auf dem Gelände des vormaligen Stadttores *Porta Pistercola* ein neuer Konvent errichtet; der Weg aus der Civitas in die Gravina mußte dabei verlegt werden[92]. 1796 wurde abermals ein neues Konventsgebäude errichtet - das zweitgrößte Gebäude am heute noch zentralen Platz der Stadt nach dem bereits 1748 erstellten, der SS. Annunziata geweihten Bau der Dominikanerinnen[93]. Nach der italienischen Einigung und der Säkularisierung diente das Konventsgebäude der Stadt als Rathaus[94].

Baugestalt:



Der Felsenkonvent S. Lucia alle Malve ist unmittelbar südlich an den Monterrone-Hügel angebaut, und zwar zunächst die Kirche und anschließend in zwei Reihen Zellen und Nebenräume. Auf der Dachebene befand sich der Friedhof - wie der Chronist Verricelli sagt: *li morti stanni sopra lli vivi*[95].
Der heutige Zugang der dreischiffigen Felsenkirche führt zunächst ins rechte Seitenschiff. Dies ist die Folge einer barocken Veränderung, bei der der Hauptraum des rechten Schiffs als eigenständige Kapelle vom übrigen Kirchenraum durch Mauern abgetrennt wurde. Über dem Tor befindet sich ein Wappen - auch die Fassade

[91] DE LEO 1983.
[92] Seit VOLPE 1818, S. 254, wird als Datum des Umzugs in die *Civitas* das Jahr 1283 genannt; diese Jahreszahl findet sich erstmals bei NELLI 1751, Kap. 35, der von einer von dem *publicus notarius* Petrus am 21. Oktober 1283 abgefaßten Urkunde über die Stiftung zweier Türme des *iudex* Carbone *in contrada Planellis iuxta cursum aque Graviglionis* berichtet; als *Graviglione* werden die beiden, bis in die Dreißiger Jahre offen durch Sasso Barisano und Sasso Caveoso fließenden Wasserläufe bezeichnet, s. DENTRO LE MURA 1996, S. 21; die Immobilie befindet sich an der Südecke des Castelvecchio, außerhalb der Mauer, s. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 112, *S. Lucia in Pianella*; die Kapelle S. Lucia *de casalis novis* [...] *eiusdem monasterii* war 1544 reparaturbedürftig, VISITE SARACENO, fol.53 r.; laut NELLI 1751, Kap. 14, wurde der Konvent unter dem bis 1632 in Matera residierenden Erzbischof Giovanni Domenico Spinola an den Ort verlegt, *dove era l'antica porta della città, detta porta Postercola, da dove si scendeva dentro il Torrente della Gravina*; 1595, zur Zeit Verricellis, ist der Umzug bereits erfolgt, s. VERRICELLI, S. 87 f.; die gegenwärtig erkennbaren Bau- und Dekorformen - S. Lucia in Cività befindet sich in Restaurierung - bestätigen eine Datierung ins 16. Jahrhundert.
[93] IL CENTRO STORICO 1973; PADULA 1981; PADULA/ MOTTA 1992, S. 67 -81.
[94] GUIDA 1988, S. 130; PADULA/ MOTTA 1992.
[95] VERRICELLI, S.34.

wurde in dieser Zeit durch eine neu eingesetzte Mauer geschlossen. Von dieser Umbauphase zeugt auch ein barockes Wandbild der Heiligen Lucia an der damals neu eingezogenen Altarwand (s. Abb. 1.4.11). In der verkleinerten Form wird die Kapelle bis heute gelegentlich kultisch genutzt. Der hinter dem barocken Altar gelegene Raum wurde zur Sakristei und Grabkammer umfunktioniert, das linke und das mittlere Schiff dienten noch 1960 als Wohnraum und Heuschober[96]. Der ursprüngliche Zugang ins Mittelschiff, über dem als Symbol der Titelheiligen Lucia ein Kelch mit zwei Augen zu sehen ist, ist heute bis auf eine Fensteröffnung vermauert.
Die Abtrennung der barocken Kapelle ist nicht die einzige nachträgliche Veränderung der Kirche. Infolge des Abbaus von Tuffsteinen ist das Fußbodenniveau herabgesetzt. Wie an neuerdings aufgedeckten Resten von Wandmalerei zu erkennen ist, wurden im vorderen Bereich des linken Seitenschiffs Steine versetzt, die wohl aus den ehemaligen Chorschranken stammen. Deren Position ist noch an den Bögen ablesbar, die an der Decke stehengeblieben sind. Bogenansätze sind auch an der rechten Seitenwand erkennbar. Um die dort befindlichen Wandbilder aufzutragen, müssen die ursprünglichen Wandnischen schon im 13. Jahrhundert nivelliert worden sein. Vor allem der später als Ossarium genutzte Chorraum des rechten Schiffs ist nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erkennbar.
Der Kirchenraum, wie er sich vor allen nachträglichen Veränderungen rekonstruieren läßt, ist nicht symmetrisch. Die Breite der Schiffe nimmt von links nach rechts zu, umgekehrt nimmt die Höhe, in der die Wandbilder angebracht sind, ab. Auch der dekorative Aufwand geht vom linken zum rechten Seitenschiff zurück. Der Chorbereich war, durchgehend durch alle drei Schiffe vom übrigen Kirchenraum durch eine Arkatur abgeteilt. Eine entsprechende Arkatur ist aber im linken Schiff nochmals innerhalb des Chorbereichs zu sehen, wo ein in drei Wandnischen schließender Altarbereich mit einer Dreier-Arkade ausgeschieden ist, während die beiden anderen Schiffe jeweils nur eine Apsisnische aufweisen. Im Mittelschiff leitet ein Zickzackfries von der Apsisstirnwand zur Decke über, der nur an dieser Stelle auftritt. Die linke Seitenwand ist durch eine Reihe von insgesamt zehn Wandnischen hervorgehoben. Im Langhausbereich ist das linke vom mittleren Schiff durch einen einzigen, stumpf bis zur Decke durchlaufenden Pfeiler getrennt, das rechte dagegen durch drei, von zwei Pfeilern getragene Arkadenbögen (Abb. 1.4.3/ 1.4.8). Schließlich ist eine rundbogig geschlossene Nische über einem Marienbild des 15. Jahrhunderts, an der rechten Seite des hinteren dieser Pfeiler zu erwähnen(Abb. 1.4.8). Diese Nische war anscheinend der Grund, den Pfeiler breiter zu belassen als den vorderen.
Wenn die Veränderungen vom linken zum rechten Schiff der Kirche auf eine sukzessive Erweiterung zurückzuführen sind, so muß diese relativ früh erfolgt sein, da die ursprüngliche Gliederung der rechten Seitenwand bereits vor 1300 wieder abgetragen wurde. Die Gliederung durch Wandnischen entspricht aber durchaus der linken Seitenwand, und eine an zentralen Punkten der Decke angebrachte, abgetreppte, kreisförmige Vertiefung ist ebenfalls nicht nur in den beiden linken Schiffen, sondern auch im Chorbereich des rechten anzutreffen. Denkbar erscheint daher ein nachträglicher Ausbau von einer ursprünglich zwei- zu einer dreischiffigen Felsenkirche, deutlich nach Ende des 11. Jahrhunderts, als der Konvent überhaupt erst entstand, und ebenso deutlich vor Ende des 13. Jahrhunderts, als die rechte Seitenwand bereits wieder verändert wurde. Möglicherweise waren die zwei Schiffe der ursprünglichen Felsenkirche jeweils einer der beiden Titelheiligen geweiht. Anlaß für die Erweiterung könnte die Stiftung der Baronin Matia gewesen sein.
Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß S. Lucia alle Malve als längsgerichteter Bau westlicher Tradition sehr wahrscheinlich zu Beginn der normannischen Herrschaft entstand und vielleicht erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts von zwei auf drei Schiffe erweitert wurde. Dekorative Merkmale wie die Vertiefungen in der Decke, die Wandnischen, den Chorbereich

[96] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 105.

ausscheidende Arkaden und der Zickzackfries finden sich in einer Reihe weiterer Felsenkirchen wieder. Sie können, ausgehend von S. Lucia alle Malve, als Kriterien für eine Datierung ins späte 11. oder frühe 12. Jahrhundert gewertet werden[97].

Wandbilder:

1.) Erzengel Michael

Von den zehn Nischen der linken Seitenwand sind nur die dritte und die vierte bemalt. Während in den übrigen Nischen keinerlei Farbreste zu erkennen sind, haben sich die beiden Bilder in bemerkenswert gutem Zustand erhalten, was darauf hindeutet, daß nur diese beiden Wandnischen mit Wandbildern ausgestattet waren. Das linke Bild zeigt die *Madonna lactans*, das rechte den Erzengel Michael. Der Kämpfer des Pilasters rechts neben dem Erzengel ist in Form eines Korbkapitells plastisch ausgebildet. Ansonsten bedeckt im Bereich der beiden Bilder eine ornamentale Bemalung auch die Laibung und die Stirnseiten der Pilaster und Arkadenbögen. Der Bogen über dem Bild des Engels trägt an der Stirnseite einen Zackenfries. Im Zwickel zwischen den beiden Bildern legt sich eine zweite, neuere Schicht über diese Bemalung, die aus ornamentalen Ranken auf weißem Grund besteht. Dieselbe Ornamentik kehrt in der Laibung des Bogens über der Madonna wieder. Das Marienbild wurde offenbar zu einem späteren Zeitpunkt angefertigt, als das des Erzengels.
Michael steht mit beiden Füßen auf dem Drachen, dem er mit der rechten Hand die Lanze in den Schlund stößt. Seine imperiale Tracht besteht aus einem leuchtend roten Gewand und dem perlenbesetztem Loros, der in charakteristischer Weise über den linken Unterarm gelegt ist. In der linken Hand hält der Engel eine Sphaira mit dem Christusmonogramm. Auffällig sind die differenzierte Faltengebung des Gewandes, die hellen Glanzlichter der Federn, der Füße und des Gewandsaumes sowie der ausgesprochen kleine Kopf.

2.) Madonna lactans

Die thronende Madonna lactans in der Nische links neben dem Bild des Engels ist ohne weiteres als unmittelbare Kopie des um 1270 entstandenen Bildes der *Madonna della bruna* in der Kathedrale der Stadt zu erkennen - wenn auch in einem anderen ikonographischen Typus. Maria reicht Christus mit zwei Fingern der linken Hand die Brust - die anatomisch völlig verkehrte Position ergibt sich aus der Proportionierung des Kindes auf dem rechten Arm der Madonna, unter Berücksichtigung des zur Verfügung stehenden schmalen Bildfeldes. Sie ist nicht Folge eines malerischen Unvermögens, jedenfalls im Rahmen der malerischen Konventionen der Entstehungszeit des Bildes, wo nach Bildvorlagen - in diesem Fall das Marienbild der Kathedrale - und nicht nach der Natur gezeichnet wurde.Proportionierung und Faltenbehandlung, vor allem im Bereich des blauen Untergewandes der Maria mit den dunklen Schattenlinien und den aufgesetzten Glanzlichtern, zeigen ansonsten ein ausgesprochen hohes Qualitätsniveau.

3.) Palimpsest: Heiliger (Nikolaus ?)/ Gregor

Die ältere Schicht eines Palimpsests am Pfeiler zwischen linkem und mittlerem Schiff reicht unmittelbar bis an die Decke der Felsenkirche. Erhalten ist nur der nimbierte Kopf eines Heiligen mit grauem Vollbart und hoher Stirn. Eine Identifikation mit dem Heiligen Nikolaus ist möglich, jedoch nicht beweisbar.

[97] Beispielsweise S. Falcione, S. Vito alla Murgia, Cripta del Cristo Docente, S. Luca alla Selva, S. Nicola a Chiancalata, Cappucino Vecchio, S. Barbara, s. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 17, 18, 33, 51, 83, 87, 89.

Die spätere Schicht setzt weiter unten an. Ein Inschriftrest bezeichnet den weißbärtigen Bischof als den heiligen Papst [GRE]*GOR*. Er trägt eine weiße Mitra neueren Typs mit Zierstreifen in der Mitte und am unteren Rand. Die Kasel ist reich dekoriert, das Pallium hängt in Form eines Y von den Schultern herab. Der spiralförmige Knauf des Bischofsstabes in der linken Hand endet in einem Drachenkopf, an der Stelle der rechten Hand ist das Bild beschädigt.

4.) Agatha und weitere Fragmente

Aus der Zeit, als der größere Teil der Kirche als Wohnraum und Stall genutzt wurde, stammt eine etwa meterhohe Mauer zu Beginn des linken Seitenschiffs. Die Mauersteine, die wahrscheinlich den Chorschranken entnommen sind, tragen in wahlloser Anordnung Malereifragmente verschiedener Zeiten, die erst bei der letzten Restaurierung der Kirche aufgedeckt wurden. Neben einem späteren Fragment ist der Kopf der Heiligen [A]*GATA* zu erkennen, einer der beiden Titelheiligen des Konvents. Man sieht die linke Hälfte des Gesichts einer heiligen Königin mit rötlichem Haar und schmalen, leicht schräggstellten Augen, von deren Krone hinter dem Kopf ein Schleier herabfällt. Der dunkelrote Bildhintergrund, aus dem ein weißer Streifen für die gotische Schrift ausgespart ist, ist mit einer hellen Ranke dekoriert.

5.) Johannes der Täufer

An der Außenwand, links neben dem vermauerten Portal des Mittelschiffs, befindet sich ein Bild Johannes des Täufers mit dem charakteristischen, langen zotteligen Haar und Bart, bekleidet nur mit einem langen Fellmantel, der wie der Loros des Erzengels über den linken Unterarm geschlungen ist, und einem Halstuch. Nur schwach ist der Namenszug (JOHAN)*NES BAPTISTA* zu erkennen, sehr gut dagegen die Inschrift des geöffneten Rotulus in der linken Hand: *EGO VOS* /*CLAMAN*/*TIS IN d*/*ESERTO* /*PARATE VIAM d*[OMI]*NI*. Zusätzlich hält Johannes, dessen rechte Hand in einer dem griechischen Segensgestus ähnlichen Haltung vor dem Körper angewinkelt ist, mit dem Daumen der linken Hand eine lange Stange mit einem Vortragekreuz. Im Unterschied zur Darstellung in der auch Laien zugänglichen Kirche S. Giovanni in Monterrone ist der Täufer hier in dem Konvent als Eremit *in der Wüste* und durch das Kreuz als voranschreitender Prediger gekennzeichnet.

6.) Benedikt

Links neben Johannes den Täufer ist der Heilige Benedikt an den Wandpfeiler zwischen dem mittleren und rechten Schiff der Felsenkirche gestellt. Der graubärtige Ordensgründer trägt über der Albe und der weißen, bis zu den Füßen reichenden Tunika ein braunes Skapulier mit Kapuze. Er segnet mit der Rechten und hält einen Abtsstab mit Krümme in der linken Hand. Am rechten Bildrand ist die Nanmensinschrift *bENEDICT*[US] zu lesen.

7.) Scholastica

Das dem Benedikt gegenübergestellte Bild der Heiligen am Pfeiler zwischen mittlerem und rechtem Schiff trägt keine Namensinschrift. Die Ikonographie und die Position in der Kirche des Materaner Benediktinerinnenkonvents erlauben jedoch, die Heilige als Scholastica, die Zwillingsschwester Benedikts zu identifizieren. Sie trägt ein langes, graues Gewand und einen ebensolangen braunen Mantel, sowie auf dem Kopf einen weißen Schleier und darüber ein

braunes Maphorion[98]. Die rechte Hand grüßt den in die Kirche Eintretenden, die linke hält ein Buch; passendes Attribut einer Heiligen, deren Name sich mit *die Gelehrte* übersetzen ließe.

8.) Madonna mit Kind

An der rechten Seite des Pfeilers, unterhalb der erwähnten Nische, befindet sich ein Marienbild der Renaissancezeit. Die Nische bedingt die Breite des Pfeilers und könnte eine Marientafel enthalten haben, auf die das Wandbild Bezug nimmt[99].

9.) Heilige Königin

Von der Darstellung einer Heiligen Königin an der Vorderseite des Pfeilers ist nur die linke Hälfte erhalten. Das Bild ist später, etwas kleiner im Format und schlichter in den Darstellungsmitteln als die bisher besprochenen Bilder. Von der Krone auf dem Kopf der Königin fällt ein Schleier über das volle, offene Haar herab. Mit der linken Hand hält sie den Saum des roten Mantels, den sie über einem blauen Kleid trägt. Weder ein Namenszug, noch Attribute erlauben die Identifikation der Heiligen.

10.) Heiliger Bischof

Das Bild eines Heiligen Bischofs am zweiten Pfeiler, der Königin gegenüber, ist ebenfalls später entstanden, als die zuerst besprochenen Bilder. Der obere Bildrand ist als rundbogige Nische in den Kämpfer eingearbeitet. Vergleicht man die Mitra, den eingedrehten Knauf des Bischofsstabes und die segnende rechte Hand vor der Brust, so scheint das Bild des Heiligen Gregor am linken Pfeiler als Vorlage gedient zu haben. Der Bischof, der sich mangels einer Inschrift nicht identifizieren läßt, hat jedoch ein schmäleres Gesicht mit einem allenfalls sehr dünnen Bart und trägt eine andere Bekleidung. Ein breiter, goldfarbener Zierstreifen mit rotem Rautenmuster ziert am unteren Rand die blaue Albe. Darüber trägt der heilige Bischof eine rote Kasel, die schildförmig bis etwa zu den Knien herabhängt, und unter der die zwei Enden der Stola hervorschauen - was man für ein Pallium halten könnte ist in Wirklichkeit ein Zierbesatz der Kasel. Ein Manipel in kontrastierend blauer Farbe über dem linken Unterarm komplettiert die liturgische Gewandung[100].

11.) Palimpsest: Vitus

Ein Bild in entsprechender Position am nächsten Pfeiler, der den Chor- vom Langhausbereich trennt, ist aus zwei Schichten zusammengesetzt. Die ältere Schicht im unteren Bereich läßt den Körper eines Heiligen erkennen und scheint, wenn man den Ziersaum des Gewandes vergleicht, aus derselben Zeit zu stammen, wie der heilige Bischof. Es scheint sich um den Heiligen Vitus zu handeln, der ganz ähnlich beispielsweise in S. Margherita in Melfi dargestellt ist, und dessen Verehrung im Materaner Gebiet auch durch eine Reihe von Patrozinien belegt ist[101]. Die spätere Schicht in giottesker Manier zeigt das Gesicht eines jugendlichen Heiligen, das die Deutung als Vitus zu bestätigen scheint, da dieser schon in jungen Jahren am Sinni, in der Basilicata das Martyrium erlitt.

---

[98] In ganz ähnlicher Weise ist Scholastica in einem etwas späteren Medaillonbild im Sacro Speco in Subiaco dargestellt, abgebildet bei KAFTAL 1967.
[99] S. weiter unten, Auswertung, Wandmalerei und Ikonen.
[100] Vgl. im einzelnen BRAUN 1907.
[101] VIVARELLI 1973; vgl. den Abschnitt zur Ikonographie des Heiligen.

12.) Nikolaus

Die Bemalung der rechten Seitenwand setzt sich aus zwei Registern und zwei Schichten zusammen. Die ältere Schicht des oberen Registers bestand aus einer Reihe stehender Heiliger im üblichen, fast lebensgroßen Format. Erhalten ist nur ein Bild des inschriftlich gekennzeichneten Nikolaus, während das rechts folgende weitgehend zerstört und das linke von der späteren Szene der Kreuzabnahme überdeckt ist. Die hohe Qualität des Bildes und die identische Form der schwarzen Kreuze auf dem Y-förmigen Pallium entsprechen dem Bild des Heiligen Gregor, das zur selben Zeit entstanden sein dürfte.

13.) Kreuzabnahme

Von der Szene der Kreuzabnahme links neben dem Heiligen Nikolaus ist nur der rechte, untere Bereich erhalten[102]. Trauernd, mit gesenkten Köpfen, nähern sich Johannes und Maria dem Kreuz. Johannes trägt einen roten Mantel über der blauen Tunika, Maria, die die Hände verhüllt hat, ein graues Gewand, ähnlich wie Scholastica und vielleicht auch die Nonnen des Konvents. Unmittelbar unterhalb ihres Kopfes kommt die ältere Schicht des Bildes zum Vorschein. Das Kreuz selbst und der Körper Christi sind weitgehend zerstört. Eine kniende, bärtige Figur in der rechten, unteren Bildhälfte entfernt mit einer Zange den Nagel aus dem linken Fuß des Herrn - bei genauer Betrachtung ist auf der anderen Seite eine zweite entsprechende Figur zu erkennen - offenbar handelte es sich um eine Kreuzigung im Viernageltypus. Am Kreuzschaft lehnt eine Leiter; unterhalb der untersten Sprosse ist ein Totenschädel zu erkennen.

14.) Marienkrönung und 4 Heilige

Das untere Register der Bemalung der rechten Seitenwand, das wohl erst im Anschluß an die oberen Bilder angebracht wurde, zeigt ungefähr im halben Format die Marienkrönung zwischen zwei Paaren stehender Heiliger.
Das Thema der Marienkrönung setzt das 1295 entstandene Apsismosaik von S. Maria Maggiore in Rom voraus, zu dem jedoch einige signifikante Unterschiede bestehen - vor allem was die Figur Christi betrifft, der durch eine eigene Krone, einen eigenen Thron und die Wappenlilie in der linken Hand in eine deutliche Beziehung zum Königtum tritt[103]. Als Assistenzfiguren treten links im Bild zwei bartlose Apostel auf. Der linke trägt eine blaue Tunika und einen rosafarbenen Mantel, hält die Rechte segnend vor der Körpermitte und in der Linken einen Rotulus[104]. Der Maria näher stehende zweite Apostel trägt eine verblaßte, rötliche Tunika mit breiten Ziersäumen am Hals, am Ärmel und am unteren Ende und ein weißes, ebenfalls mit Zierstreifen besetztes Gewand über der linken Schulter. In seiner linken Hand hält er anstelle des Rotulus ein Buch. Es könnte sich um den Maria besonders nahestehenden Evangelisten Johannes und den Apostel Philipp handeln, doch ist eine Identifikation ohne Namensinschrift nicht möglich. Dagegen sind die zwei Figuren rechts im Bild an der üblichen Haar- und Barttracht leicht zu erkennen. Johannes der Täufer, in roter Tunika und blauem Mantel, hat sich mit geneigtem Kopf und fürbittendem Gestus Christus zugewandt. Neben ihm steht in frontaler Haltung Petrus, in rötlicher Tunika und grauem Mantel, einen Rotulus in der Linken. Zwischen beiden schwebt die Büste eines Engels.

---

[102] Ein vergleichbares Bild befindet sich in S. Giovanni al Sepolcro in Brindisi, s. GUGLIELMI 1990, S.18 f.
[103] S. ikonographischer Teil, Maria.
[104] Zu der Sinai-Ikone s. WEITZMANN 1976, Nr. B59.

15.) Heilige Nonne

Zu erwähnen sind noch zwei kleinere Reste relativ später Zeitstellung. An der Seite eines Pilasters unmittelbar links neben der Gruppe der Marienkrönung befindet sich ein Fragment vom Bild einer heiligen Nonne mit einem weißen Schleier und einem dunklen Maphorion. Die weiche Modellierung des Gesichts spricht für eine Datierung nicht vor Ende des 14. Jahrhunderts.

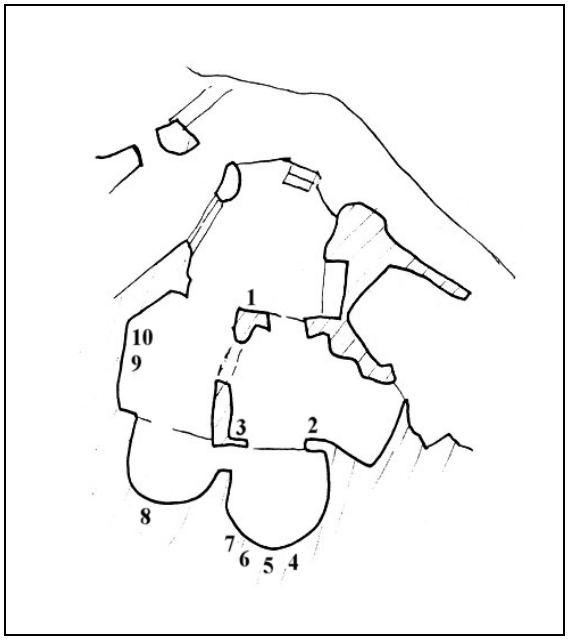
16.) Leonardus

Ein weiteres Fragment an der Fassadenwand des rechten Schiffs zeigt den nur zur Hälfte erhaltenen, tonsurierten Kopf eines Heiligen. Im Rahmen darüber erkennt man ganz deutlich die Inschrift *S. LEONARD*[US]. Auch dieses Bild dürfte nicht vor Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine genaue Betrachtung der Architektur und Malerei von S. Lucia alle Malve offenbart eine komplexe Geschichte. Die ursprünglich vielleicht nur zweischiffige, im 11. Jahrhundert entstandene Felsenkirche wurde später auf der rechten Seite um ein drittes Schiff erweitert. Die ältesten Wandbilder befinden sich auf der linken Seite und zeigen den Erzengel Michael und vielleicht den Heiligen Nikolaus, als ältere Schicht unter dem Bild des heiligen Papstes Gregor. Sowohl die Erweiterung als auch die ersten Wandbilder könnten mit dem Eintritt der Baronin Matia in den Konvent 1208 zusammenhängen. Eine zweite Gruppe von Bildern stammt jedenfalls aus der Zeit der beginnenden Anjou-Herrschaft, als den Benediktinerinnen ihr Besitz bei Spinazzola zurückerstattet wurde. Die Madonna lactans ist nach 1270 im Anschluß an das Marienbild der Kathedrale entstanden, und zur selben Zeit offenbar auch die anschließenden Bilder der Heiligen Gregor, Johannes der Täufer, Benedikt, Scholastica, die den Materaner Benediktinerinnenkonvent in ein zusammenhängendes Programm zur Legitimation des Ordens einfügen: Benedikt folgt als Ordensgründer dem biblischen Vorbild Johannes des Täufers, Gregor verhilft als Biograph Benedikts dem Orden zu seiner universalen Bedeutung; Scholastica aber, die Zwillingsschwester Benedikts, ist die Begründerin des weiblichen Zweigs des Benediktinerordens.
Aus derselben Zeit stammt auch noch das Bild des Nikolaus an der rechten Seitenwand, neu angefertigt vielleicht aufgrund der Übermalung des älteren Bildes am linken Pfeiler, in einer Reihe mit weiteren, nicht erhaltenen Bildern. Die Kreuzabnahme, die Bilder dieser Reihe bereits wieder überdeckt, könnte gegen Ende des Jahrhunderts, die Marienkrönung zu Beginn des nächsten entstanden sein. Weitere Bilder sind im 14. und 15. Jahrhundert entstanden, bevor der Konvent an die Stelle der ehemaligen Porta pistergola verlegt, und schließlich im 18. Jahrhundert ein kleiner Teil der älteren Felsenkirche als Kapelle abgeteilt und der älteste Bereich profaniert wurde.

Literatur und Quellen: LUPUS, a.1093; VISITE SARACENO, fol. 53 r.; VERRICELLI; PLATEA S. LUCIA; NELLI 1751, Kap. 35; COPETI, S.260 ff.; VOLPE 1818, S. 254 ff.; VENDOLA 1936; GABRIELI 1936, Nr. 127; CAPPELLI 1957; MORELLI 1963, S.134 f.; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.332; FORTUNATO/PEDÌO 1968, S.170 und PERGAMENE DI MATERA; RIZZI 1969, 1973; PACE 1980; ROTILI 1980, S.88, 151; PADULA 1981; PADULA 1984; MONASTICON III 1986, Nr. 41; LEONE DE CASTRIS 1986, S.421, Fußn. 36; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 105.

1.5. S. Nicola dei Greci



Die Felsenkirche *S. Nicola de Grecis* ist erstmals im 16. Jahrhundert historisch bezeugt. Bei der Visite des Erzbischofs Saraceno 1544 heißt es: *semidiruta et indiget reparatione*, 1665 ist die Kapelle bereits profaniert[105]. Man erreicht S. Nicola heute über die Felsenkirche Madonna delle virtù von der gleichnamigen Straße aus, die in den dreißiger Jahren am Talrand, als Autostraße zur Verbindung der beiden Sassi gebaut wurde. Auf dem Felsen, in den die kleine Kirche gegraben wurde, stehen neuere Häuser. Durch diese Neubauten und den Bau des erzbischöflichen Seminars ist der ursprüngliche topographische Bezug zum Zentrum der *civitas* verstellt - die Entfernung zur Benediktinerkirche S. Eustachio und zur Kathedrale betrug wenig mehr als 100 m. In der Nähe von S. Nicola dei Greci, am unteren Rand der *civitas*, befinden sich eine Reihe weiterer Felsenkirchen, darunter auch die um 1905 entdeckte, heute wieder verschüttete, älteste bekannte Kirche der Stadt[106]. Archäologische Funde bei S. Nicola dei Greci belegen eine Besiedlung der Zone seit dem 8. Jahrhundert vor Christus[107].
In Apulien sind mehrere Kirchen aus verschiedenen Zeiten mit der Bezeichnung *de grecis* bekannt[108]. Die Situation in Matera läßt sich besonders gut mit Bari vergleichen. Dort entstand als kaiserliche Stiftung zwischen 1025 und 1028 eine Kirche *sancti Nicolay grecorum* über dem Stadttor[109]. Auch S. Nicola dei Greci in Matera befindet sich in der Nähe eines Stadttores, der *porta civita*, und könnte noch in der Zeit der oströmischen Herrschaft entstanden sein. Dafür spricht die im Namen überlieferte Zuordnung zu einer griechischen Bevölkerungsgruppe, aber auch der Bautypus: S. Nicola dei Greci ist eine zweischiffige Felsenkirche ohne jeden bauplastischen Schmuck. Von einem kleinen, heute nicht mehr bestehenden Narthex aus, an dessen linker Seite sich in einer Nische ein Altar befindet, gelangt man in die beiden Schiffe, die jeweils in einer tiefen Apsis enden. Im rechten Schiff sind zwei Gräber in den Boden eingelassen, weitere mittelalterliche Gräber befinden sich auf dem Dach der Kirche und in der Umgebung. Auf der linken Seite schließen weitere Höhlenbauten an, die mit der Kirche in Verbindung stehen.

Wandbilder:

1.) Heiliger

An mehreren Stellen des Narthex, unter anderem im Bereich des Seitenaltars, sind Farbreste ehemaliger Wandbilder zu sehen. Erkennbar ist nur noch das Bild eines Heiligen mit braunem Haar und Vollbart am Mittelpfeiler, bei dem es sich wohl um einen Apostel handelt.

---

[105] SAN NICOLA DEI GRECI 1990; CHIESE E ASCETERI 1995, S.161f.; VISITE SARACENO, fol. 52 v.
[106] S. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 115 - 121.
[107] CHIESE E ASCETERI 1995, S. 162, Fußnote 3.
[108] Beispiele in Monopoli und Fasano s. LAVERMICOCCA 1977, S.20-21; S. Nicola dei Greci in Altamura entstand wie die Marienkirche bei der Gründung der Stadt durch Friedrich II., s. KAPPEL 1996, S.323; Kirchen unter der Bezeichnung *S. Nicola dei Greci* aus späterer Zeit gibt es auch in Laterza und Miglionico, DELL'AQUILA 1989; VISITE SARACENO, fol. 169.
[109] CDB, Bd. 1, Nr.72; MÉNAGER 1980, S. 153 f.; FALKENHAUSEN 1984; AMBROSI 1980.

Unterhalb dieses Bildes sieht man eine kleine Nische, die wohl zur Aufstellung einer Kerze oder eines Leuchters diente.

2.) Palimpsest

Zwei weitere Wandbilder befinden sich an den Wandpfeilern des Triumphbogens im linken Kirchenschiff. Bei dem linken Bild handelt es sich um ein Palimpsest. Die ältere Schicht zeigt zwei sehr ähnliche, bartlose Heilige, wahrscheinlich Cosmas und Damian, die oft in dieser Weise auf einem Bild dargestellt sind, und denen in unmittelbarer Nähe von S. Nicola dei Greci eine Kirche geweiht war[110]. Die spätere Schicht zeigt einen Heiligen mit braunem Haar und Bart, blauer Tunika und rotem Mantel - vermutlich wiederum einen Apostel.

3.) Heiliger Mönch (Franziskus ?)

Der rechte Pfeiler zeigt das Bild eines Heiligen Mönchs, der den tonsurierten Kopf nach links, zur Raummitte hin geneigt hat, während die Spitze seiner Kapuze nach rechts weist. Die Darstellung entspricht der seit 1228 üblichen Ikonographie des Heiligen Franziskus, wie sie im Süden Italiens beispielsweise von einer seit 1922 verlorenen Tafel in Amalfi bekannt ist[111]. Gegen Franziskus spricht allenfalls die bläuliche Gewandfarbe. Da eine Inschrift fehlt, der untere Teil des Bildes stark zerstört ist, und daher keine Stigmata erkennbar sind, fehlen weitere Anhaltspunkte, um die Identifikation mit letzter Sicherheit zu klären. Selbst wenn es sich nicht um Franziskus handeln sollte, müßte die Kenntnis der Ikonographie des Heiligen vorausgesetzt werden. Eher dürfte es sich um Franziskus selbst handeln, der hier bemerkenswerterweise in einer dem Namen nach griechischen Kirche dargestellt ist.

4.-7.) Nikolaus, Barbara, Pantaleon, Madonna

Die vier Wandbilder in der linken Apsis der Felsenkirche gehören zu den auffälligsten und besterhaltenen Beispielen in Matera. Auf ein Bild des Titelheiligen Nikolaus folgen die Heilige Barbara, Pantaleon und ein nur noch in Teilbereichen erhaltenes Marienbild. Die beiden mittleren Bilder sind gleichzeitig, die beiden äußeren jeweils etwas später entstanden. Eigentlich steht Nikolaus im Zentrum der Apsis. Er trägt über der blauen Albe eine rote, in kreisfömigen Mustern weißer Farbe verzierte Kasel und darüber ein Y-förmiges Pallium, hält unter dem linken Arm ein Buch und segnet mit der Rechten auf griechische Weise mit abgespreiztem kleinen Finger. Haare und Bart sind weiß, die Gesichtszüge im Kontrast dazu plastisch, bis zu einem fast schwarzen Ton durchmodelliert.
Die Heilige Barbara, die den Betrachter aus großen, weit geöffneten Augen anblickt, ist durch ihren reichen Schmuck als Angehörige der Oberschicht erkennbar. Sie trägt über dem blauen Gewand einen ornamentierten Überwurf, der am Kragen mit einem edelsteinbesetzten Zierstreifen versehen ist, sowie Ohrringe, und auf den vollen, braunen Haar, in das Bänder und Perlenketten geflochten sind, eine transparente Haube, von der an der Rückseite zwei gelb-weiß-gestreifte, fransenbesetzte Bänder herabhängen. Die rechte Hand hält, kaum erkennbar, ein Märtyrerkreuz. Die Gesichtsform ähnelt auffällig den Heiligen Kosmas und Damian.

---

[110] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 116; die Felsenkirche ist 1318 im Testament De' Berardis' erwähnt und könnte, aufgrund der schlichten, zweischiffigen Anlage mit einem kleinen Narthex wie S. Nicola dei Greci noch aus byzantinischer Zeit stammen.
[111] S. KRÜGER, K. 1992; gegen eine Deutung als Nilus von Rossano spricht, daß der Gründer der Abtei von Grottaferrata selbst dort erst später, nach 1310 bildlich dargestellt wurde, und das Bild in Matera in jedem Fall die Kenntnis der Ikonographie des Heiligen Franziskus voraussetzt; s. SAN NICOLA DEI GRECI 1990, S. 77; CHIESE E ASCETERI 1995, S.161; LEONE DE CASTRIS 1986, S. 245/ 255, Abb.7.

Der Heilige Pantaleon hält, als Attribut seiner medizinischen Tätigkeit, ein Behältnis mit zwei Ampullen in der linken Hand. Auch er trägt einen dekorierten roten Mantel über einem blauen Untergewand. Das krause, volle Haar des bartlosen Arztes reicht bis hinter die Ohren, sein Nimbus ist mit einer ornamentalen Ranke verziert. Barbara und Pantaleon sind durch senkrecht geführte, lateinische Inschriften am rechten Bildrand gekennzeichnet.
Von der thronenden Madonna rechts sind nur die rechte Gesichts- und Körperhälfte, sowie die Beinpartie des Kindes teilweise erhalten. Maria, die ein blaues Maphorion trägt, blickt nach rechts, zu dem nicht erhaltenen Christus auf ihrem linken Arm. In der linken oberen Ecke des Bildes befindet sich die Inschrift *MAT*[ER]. Der Nimbus ist mit roten Steinen geschmückt, eine Besonderheit, die sich an einigen Beispielen des späten 13. Jahrhunderts wiederfindet und daher als Anhaltspunkt der Datierung dienen kann[112].

8.) Kreuzigungsgruppe

Sehr gut erhalten ist die Kreuzigungsgruppe im Apsisbereich des rechten Chorraums. Der Kopf des toten, am Kreuz hängenden Christus ist auf die Brust herabgesunken, Blut strömt aus den von den Nägeln verursachten Wunden. Maria und der Evangelist Johannes trauern mit geneigten Köpfen, an die Wange gelegten Händen und schmerzvoll hochgezogenen Augenbrauen um den Verstorbenen. Maria, die links steht, weist mit der rechten Hand fürbittend auf Christus, Johannes hält in der linken einen Rotulus. Zwischen den beiden Assistenzfiguren und dem Kreuz befinden sich zwei Sträuße aus je drei weißen Lilien, über dem Kreuz zwei Medaillons mit einbeschriebenen Gesichtsprofilen, die Sonne und Mond darstellen.
Die Ikonographie des *Christus patiens* im Viernageltypus ist in der Ostkirche schon vor der Jahrtausendwende bekannt und auch in Süditalien schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt[113]. Stilistisch läßt sich der ausgesprochen korpulente Christus eher mit dem Kreuzigungsbild in Cimitile vergleichen - Belting spricht hier von *Hängebäuchen*[114].

9., 10.) Spätere Bilder: Antonius Abbas, Petrus Martyr

An der rechten Seitenwand der Kapelle, unter einem flachen Blendbogen, befinden sich zwei spätere Wandbilder der Heiligen Antonius und Petrus Martyr in kleinerem Format. Die frontale Darstellung des Antonius in benediktinischer Tracht, mit dunklem Skapulier über weißer Tunika geht in ihren Stilmerkmalen - den durch aufgesetzte Glanzlichter wellig ondulierten Haaren und der ins Schwarze abgedunkelten Gesichtsmodellierung - letztlich auf Vorbilder im Umkreis des ab 1308 in Neapel tätigen Pietro Cavallini zurück[115]. Konkret läßt sie sich eher mit einem Eremiten in S. Stefano in Soleto vom Ende des 14. Jahrhunderts, ebenfalls auf dunkelrotem Grund, vergleichen[116]. Kaum vor Mitte des 15. Jahrhunderts dürfte das ins Halbprofil gedrehte Bild des Petrus Martyr, der auch in der Kathedrale und in S. Pietro Caveoso dargestellt ist, entstanden sein. Rahmen und Hintergründe sprechen aber für eine gleichzeitige Entstehung der beiden Bilder.

---

[112] Wandbild des Heiligen Sebastian im S. Sepolcro in Barletta, PITTURA 1986, Abb.693; ; Ikone der Madonna lactans in Cosenza, DI DARIO GUIDA 1988, 1992; FEDERICO BARI 1995, S.342; Ikone des Heiligen Dominikus in S. Domenico Maggiore in Neapel, KRÜGER, K. 1992.
[113] Vgl. den Abschnitt zur Ikonographie.
[114] BELTING 1968, S. 231.
[115] Vgl. LEONE DE CASTRIS 1986.
[116] S. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb.223, S. 261; vgl. auch den Heiligen Antonius im Convicinio di S. Antonio in Matera und das Bild desselben Heiligen in S. Caterina, Galatina aus dem Jahr 1435, s. ZIMDARS 1988.

Von diesen beiden letzten Bildern abgesehen stammen die Wandbilder von S. Nicola dei Greci offenbar aus zwei, nicht allzuweit voneinander entfernten Phasen. Zur älteren Schicht, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein mag, gehören neben Barbara und Pantaleon die ältere Schicht des Palimpsests mit den Heiligen Kosmas und Damian und die Kreuzigungsgruppe. Im letzten Drittel des Jahrhundert muß der Bettelordensmönch entstanden sein, und wohl zur selben Zeit die neuere Schicht des Palimpsests, Nikolaus und die Madonna. Die Heiligen der älteren Schicht wurden in Ost- und Westkirche gleichermaßen hoch verehrt. Die Darstellungen zweier Heiliger der Bettelorden im späten 13. und im 15. Jahrhundert können wohl als Zeichen eines Übergangs oder einer Assimilierung der griechischen Kirche an eine zunehmend lateinisch dominierte Umgebung gewertet werden.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 52 v.; GATTINI 1882, S. 249; SARRA 1939; LA SCALETTTA 1966; VENDITTI 1967, S.366 ff.; RIZZI 1973; PACE 1980; ROTILI 1980, S. 87 ff., 158 ff.; GRELLE JUSCO 1981; PIAZZA S. FRANCESCO 1986, S. 47, 50, 62, 66, 95 ff.; GUIDA 1988; SAN NICOLA DEI GRECI 1990; FALLA CASTELFRANCHI 1991, S. 81, 86; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 120; ALTHAUS 1997, Nr. 46.

1.6. SS. Pietro e Paolo

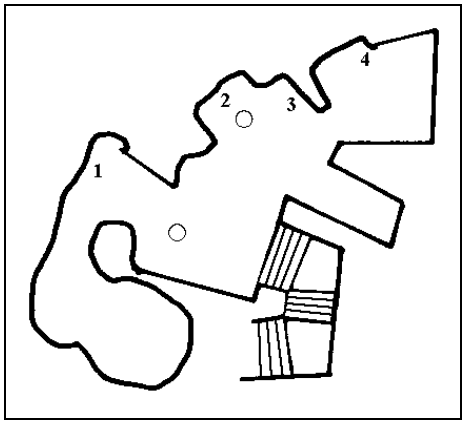
In die Felsenkirche SS. Pietro e Paolo gelangt man durch eine Luke im Boden der dritten, linken Seitenkapelle der Materaner Franziskanerkirche, die im 14. Jahrhundert über einer älteren Höhlenbebauung errichtet wurde [117]. S. Francesco befindet sich vor den Mauern der mittelalterlichen Stadt, genauer gesagt an ihrem Haupt-Zugang, jenseits des Grabens vor der Schildmauer des Castelvecchio[118]. Es gibt in diesem Bereich mehrere Felsenkirchen: eine Steinplatte, unmittelbar hinter dem Hauptaltar führt in eine zweite Kapelle, die von den Franziskanern als Ossarium genutzt wurde; nicht mehr zugänglich ist dagegen die Felsenkirche S. Croce an der Piazza S. Francesco[119]. Dort wurden neben einer Ansiedlung des 8. - 7. Jahrhunderts v. Chr. auch zahlreiche Gräber mittelalterlicher Zeit entdeckt. An der Südseite des Platzes verlief damals der Weg, der, von der Via Appia kommend, am Rand des Sasso Caveoso und der Gravina di Matera entlang zum Golf von Tarent führte. Ein Anhaltspunkt zu Funktion und Zeitstellung der Felsenkirche SS. Pietro e Paolo ergibt sich aus der Baugeschichte der Franziskanerkirche.



Der parallel zu Mauer und Graben, nach Norden ausgerichtete Bau von S. Francesco präsentiert sich heute im Gewand des 17. Jahrhunderts, stammt aber im wesentlichen ungefähr aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts. Älter ist die sogenannte *cella campanaria* rechts neben dem quadratischen Chorraum, ein ebenfalls quadratischer, hoher Raum mit einem Kreuzrippengewölbe, das auf Konsolen abgefangen wird. Die ursprüngliche Verbindung, ein auf zwei Wandpfeilern aufsitzender großer, spitzer Bogen ist heute

[117] Grundriß im Verhältnis zur heutigen Kirche, Rekonstruktion der Geschichte, Bauuntersuchung in: PIAZZA S. FRANCESCO 1986.
[118] Vgl. DENTRO LE MURA 1996; FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 166.
[119] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 141.

vermauert, ebenso wie der ursprüngliche Zugang des Raumes an der Ostseite, der außen von einer Treppe verdeckt ist. Zwischen zwei höheren Blendbögen erkennt man jedoch noch die Lünette des Portals, in die ein Dreipaß einbeschrieben ist. Der mittlere, erhöhte, spitze Bogen einer Blendarkade an der nördlichen Außenseite enthält nur ein schmales Lanzetfenster. Die *cella campanaria* war offenbar der Hauptraum einer nach Westen ausgerichteten, ersten oberirdischen Franziskanerkirche, deren Chor sich bereits an der Stelle des heutigen Chorraums befand. Elemente wie Dreipaß und Spitzbogen, die in Matera erstmals im Obergaden der Kathedrale auftreten, sprechen für eine Entstehung gegen Ende des 13. Jahrhunderts.



Der Orientierungswechsel von der ersten, kleineren Kirche zum späteren Bau, der in seiner tragenden Struktur bis heute besteht, erklärt sich durch die Ausrichtung an einem bestehenden Wege- und Grundstückssystem, das wiederum dem Gelände angepaßt ist, wie die frühere Höhlenbebauung zeigt. Am Rand des Grabens vor dem Castelvecchio gab es offenbar zwischen dem Weg in die *civitas* und der nach Süden führenden Fernstraße eine Querverbindung, von der aus zunächst SS. Pietro e Paolo und die zweite Kirche unter dem Chor von S. Francesco in westlicher Richtung in den Fels des Talrandes gegraben waren. Über dieser zweiten Kirche befand sich der Chor der ersten oberirdischen Kirche mit der *cella campanaria* als Hauptraum, die von demselben Weg aus, in derselben Richtung zugänglich war. Die spätere, größere Kirche wurde dann parallel zu diesem Weg gedreht, wobei die Ost- und Nordwand vom Chor des Vorgängerbaus übernommen wurden. Damit wird aber auch der Bezug zu der älteren, darunter befindlichen Felsenkirche aufrecht erhalten, was auf eine Kontinuität der Nutzung und eine vorrangige Bedeutung dieser Kirche gegenüber SS. Pietro e Paolo hinweist. Andererseits ist nicht ausgeschlossen, daß es sich ursprünglich um zwei Teile einer einzigen Kirche handelte.
SS. Pietro e Paolo, oder derjenige Teil einer Felsenkirche, der heute über eine Luke in der Seitenkapelle von S. Francesco und eine Treppe zugänglich ist, besteht aus einer komplexen Folge von Räumen, in die zum Teil massive Mauern einschneiden, und die an anderen Stellen verändert und offenbar in späterer Zeit überwölbt wurden. Die ursprüngliche Anordnung ist nur noch in Teilen erkennbar. Dem Eintretenden gegenüber befindet sich auf der rechten Seite die Hauptapsis; im Anschluß an einen Wandabschnitt mit dem interssantesten Bild der Felsenkirche führt rechts ein Durchgang in einen zweiten Raum, den nur eine etwa meterdicke Felswand von der zweiten Höhlenkirche unter dem Chor von S. Francesco trennt. Links neben der Apsis führt ein schmaler, etwa 1,20 m langer Gang weiter in die Tiefe des Raumes; am Ende, vor einem Wandbild des Heiligen Vincentius führt ein weiterer Durchgang in einen Nebenraum auf der linken Seite.

Wandbilder:

1.) Vincentius

An der Stirnwand des kleinen Korridors links neben der Apsis sieht man das Wandbild eines Heiligen mit großem Kopf und kleinen Händen in einer schlichten, braunen Dalmatik mit Rautenmuster und einen Ziersaum. Das wellige Haar reicht bis zu den Ohren, ein kleiner Schnauzbart sitzt in den Mundwinkeln. Der Heilige schwenkt mit der rechten Hand ein Weihrauchfaß und trägt über dem linken Handgelenk ein Manipel und in der Hand einen Schrein. Es handelt sich um eine Art Monstranz, in der der heilige Diakon die Opfergaben Wein und Brot für die Messe herbeiträgt. Eine senkrecht geführte Namensinschrift auf der

rechten Seite verrät seinen Namen: *VINCENCIUS*. Im mittleren, gelben Hintergrundstreifen links sind nur noch wenige Buchstaben einer vierzeiligen Weihinschrift erkennbar.

2.) Palimpsest: Madonna Theotokos zwischen zwei Engeln/ Hodegetria

Das Apsisbild der Felsenkirche besteht aus zwei Schichten. Rechts und links sind zwei adorierende Engel der älteren Schicht erhalten geblieben, die das neuere Bild in der Mitte an der Stirn und an einem Flügel rücksichtslos überschneidet. Es handelt sich um eine thronende Madonna in blauen Gewändern, die elegant im byzantinischen Kontrapost auf einer roten Kissenrolle sitzt, und im Typus der Hodegetria das Kind, in weißer Tunika und braunrotem Mantel, auf dem linken Arm hält. Dagegen wirken die beiden Engel des früheren Apsisbildes, von denen sich der rechte durch die Buchstaben *Γ*[...]*PI*[..] als Gabriel identifizieren läßt, holzschnittartig schlicht. Die kantigen Umrisse, die ungleichmäßige Proportionierung, das völlige Fehlen einer Modellierung des Körpers durch Gewandfalten, selbst das Muster des roten Gewandes der Engel erinnern an den Heiligen Vincentius, der offenbar aus derselben, früheren Phase der Ausmalung stammt. Bei genauer Betrachtung sind am rechten Oberarm des Kindes und am rechten Handgelenk der Madonna zwei Fragmente der älteren Schicht erkennbar: in der Bildmitte die Mund- und Nasenpartie, links die segnende rechte Hand eines früheren Kindes, das diesmal auf dem Schoß der Mutter sitzt, in der frontalen Position der Theotokos. Das Gewände der Apsisnische trägt ein prachtvolles Rankenornament in schwarz-weiß-roten Farben.

3.) Thronender Heiliger Papst, adorierender Bischof und Madonna orans

Eine ungewöhnliche Darstellung befindet sich rechts neben der Apsis an der Seitenwand der Felsenkirche: links im Bild, der Bildmitte zugewandt, thront ein durch Mitra und Pallium ausgezeichneter heiliger Prälat, der mit der Rechten segnet und in der Linken einen T-förmigen Stab hält. Ein zweiter mitrierter Würdenträger, weiter hinten in der Bildmitte, huldigt mit geneigtem Kopf und vorgestreckten Händen dem Thronenden. Rechts steht adorierend in frontaler Position eine rotgewandete Heilige, angeschnitten durch den Bogen des Durchgangs in den rechten Nebenraum. Den Hintergrund bilden mehrstöckige Gebäude. Diese Szene wird seither, nach der Deutung Nicola Gattinis von 1917, als Visite Papst Urbans II. in Matera im Jahre 1093 gedeutet: der thronende Würdenträger soll Urban, der zweite Prälat Stephan, der Abt des Benediktinerkonvents S. Eustachio sein[120]. Diese Interpretation ist aus mehreren Gründen unhaltbar. Die Visite eines Papstes in Matera blieb zwar, bis zu einem Kurzbesuch des 1991 per Hubschrauber angereisten Johannes Paul II., ein einmaliges Ereignis. Dennoch war nach damaligem Bildverständnis ein solches zeitgeschichtliches Ereignis kein Thema der monumentalen Malerei. Die Wandmalerei der Region besteht bis ins 14. Jahrhundert - von Stifterfiguren, biblischen Szenen oder kleinformatigen Szenen aus der Vita eines Heiligen abgesehen - ausschließlich aus ikonenartigen Darstellungen kultisch verehrter Heiliger. Auch die Heilige rechts, die in der Interpretation Gattinis unberücksichtigt bleibt, und der thronende Prälat links tragen einen Heiligenschein. Zwar befand sich in der Nikolauskapelle des Lateranspalastes ein von Anaklet II. in Auftrag gegebenes Wandbild, das sämtliche Päpste des Investiturstreits, also auch Urban II., durch Nimben zu Heiligen stilisierte, doch wurde der Name Urbans auf diesem Bild später durch einen anderen ersetzt, da dieser niemals offiziell heiliggesprochen wurde[121]. Wenn der heilige Prälat nicht Urban II.

[120] Nicola Gattini, Sepocreti cristiani, Manuskript von 1917, heute im ASM, fondo Gattini, vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, S.171, sowie alle neueren Arbeiten; auf die Interpretation Lavermicoccas als Disput der Katharina von Alexandria mit den heidnischen Philosophen braucht schon wegen der Mitra beider männlicher Figuren nicht eingegangen zu werden, vgl. PIAZZA S. FRANCESCO 1986, S.278 f.
[121] Überliefert durch einen Stich von 1638, s. LADNER 1941, S.202 ff; vgl. NILGEN 1981.

sein kann, und die Memorierung eines zeitgenössischen Ereignisses damals nicht zu den Aufgaben monumentaler Malerei gezählt wurde, muß die Frage der Deutung, auch im Zusammenhang mit der Datierung des Bildes, neu gestellt werden.
Als Ausgangspunkt können die Insignien der beiden Prälaten dienen. Der Heilige links sitzt auf einem hölzernen Thron, segnet mit der Rechten und hält in der Linken einen Stab mit T-förmigem Knauf. Er trägt über einer hellgrünen Albe eine reich dekorierte Kasel in dunklen Blautönen, ein Y-förmiges Pallium und auf dem Haupt die *Mitra bicornis*. Der zweite Prälat trägt dagegen eine Mitra neuerer Form und ein schlichtes, rotes Pluviale über einer hellblauen Albe, wie es einem beim Pontifikalamt assistierenden Priester zukommt[122]. Dem thronenden Heiligen ist er in jeder Hinsicht nachgeordnet: er ist kleiner, steht hinter ihm, trägt keinen Nimbus, eine schlichtere Bekleidung ohne Pallium und neigt adorierend vor ihm das Haupt. Wenn die kleinere Figur dem Heiligen links untergeordnet ist, so steht die größere Heilige im roten Gewand rechts vor diesem. Wenn die Größe und Anordnung der Figuren etwas mit ihrer relativen Bedeutung zu tun hat, so kann es sich nur um die Muttergottes handeln, denn der thronende Prälat ist zweifellos ein heiliger Bischof oder Papst.
Die Mitra neuerer Form, bei der die Spitzen nicht seitlich, sondern voreinander stehen, kam gegen Ende des 12. Jahrhunderts auf und löste die frühere Form allmählich ab[123]. Auf Wandbildern in SS. Quattro Coronati in Rom, in Subiaco und Anagni ist aber bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts auch noch die *Mitra bicornis* zu sehen (Abb. 5.29)[124]. Auch der T-förmige Knauf des Bischofsstabes ist eher ungewöhnlich; allerdings trugen auch einige der auf einem nicht erhaltenen Wandbild des 12. Jahrhunderts in der *Camera pro secretis consiliis* des Lateranspalastes dargestellten Bischöfe einen solchen Stab, während in anderen Fällen der Knauf spiralförmig eingedreht ist oder die Form eines Vortragekreuzes hat[125]. Der Vergleich mit römischen Beispielen würde also auf eine Datierung um 1200 hindeuten. Datierbare Beispiele der apulischen Malerei zeigen heilige Päpste zu dieser Zeit allerdings ohne Kopfbedeckung - ebenso wie grundsätzlich den heiligen Bischof Nikolaus[126]. Erst in der Zeit der Anjou findet sich dann eine größere Zahl von Darstellungen heiliger Bischöfe mit Mitra[127].
Eine *Mitra bicornis* trägt auch der 1280 bis 1309 amtierende Erzbischof Romuald von Bari als Stifter in der linken Apside der Kathedrale seiner Stadt - mit der Darstellung in SS. Pietro e Paolo eher vergleichbar als römische Beispiele (Abb. 5.9)[128]. Wie der Materaner Bischof trägt Romuald über der Albe ein Pluviale und kein Pallium. Wie dieser hat er sich in einer Geste der Huldigung, des Gebets oder der Fürbitte der thronenden Hauptfigur des Gemäldes zugewandt. Daß Johannes der Evangelist in Bari, auch im Verhältnis zum Stifter, wesentlich größer ist, ist durch die sehr unterschiedliche Höhe des Kirchenraumes begründet. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Romuald kniet, der Bischof in Matera dagegen steht. Andererseits wurde der Erzbischof von Bari - höchst ungewöhnlich für einen lebenden Stifter - mit einem (kreisförmigen!) Nimbus ausgestattet. Gerade weil ein solcher fehlt, läßt sich aber die mittlere Figur des Materaner Bildes mit großer Wahrscheinlichkeit als lebender Bischof, und, wie der Vergleich mit dem Bild in Bari nahelegt, als Stifter des Wandbildes auffassen. Dafür, daß das Bild eine Stiftung oder Privilegierung, die Weihe oder die Widmung einer Kapelle an einen heiligen Papst dokumentiert, spricht auch der Vergleich des Kompositionsschemas mit Zeichnungen in Handschriften einiger der bedeutendsten

---

[122] S. BRAUN 1907, S.306.
[123] S. LADNER 1941; SIRCH 1975.
[124] Vgl. ANTHONY 1951, Abb.96; DEMUS 1968, Abb.53, 57, Farbt. XXIII; GRABAR 1958, S.56, 57.
[125] Überliefert durch eine Zeichnung in Rom, Biblioteca Vaticana, Barb. lat. 2738, fol. 104 r., s. LADNER 1941, S.195 ff; NILGEN 1981.
[126] So 1196 der Heilige Silvester in S. Biagio in S. Vito dei Normanni oder Papst Leo in S. Nicola in Mottola, der PACE 1980 zufolge um 1200 entstand (s. Abb. 5.14).
[127] Vgl. Abschnitt zur Ikonographie.
[128] S. FALLA CASTELFRANCHI 1991, S.255.

süditalienischen Benediktinerkonvente, die als Vorlage für die Komposition des Bildes gedient haben könnten.
So zeigt das Widmungsbild der 1227 entstandenen Handschrift *De septem sigillis* aus Cava links im Bild, auf einem Faldistorium thronend Balsamus, den mitrierten Abt des Konvents, dem der rechts kniende Mönch Benedictus Barensis den Codex überreicht[129]. Ganz ähnliche Darstellungen finden sich mehrfach in den Chroniken von S. Vincenzo al Volturno, S. Sophia in Benevent und S. Clemente a Casauria, wobei jeweils links im Bild ein Papst thront, der entweder dem Kloster ein Privileg ausstellt, oder aber die Chronik in Auftrag gibt oder in Empfang nimmt (Abb. 5.27, 5.28)[130]. Während üblicherweise historische Beziehungen des Konvents zu einem jeweils lebenden Papst ins Bild gesetzt sind, überreicht auf dem letzten von fünf entsprechenden Bildern des Chronicon Casauriense der Chronist Johannes dem frühchristlichen, heiligen Papst Clemens das Buch[131]. Die Weihe einer Kapelle, ein lebender und ein thronender heiliger Papst sind auch Bestandteile der komplexen Ikonographie der Gregor-Kapelle im Sacro Speco in Subiaco[132]. Dort befindet sich auch die früheste Darstellung des Heiligen Franziskus, während das Wandbild in SS. Pietro e Paolo möglicherweise etwas mit der Niederlassung der Franziskaner in Matera zu tun hat[133].
In jedem Falle aber - und hier ließe sich die Zahl der Vergleichsbeispiele noch beträchtlich erweitern - trägt die Gegenüberstellung einer thronenden und einer huldigenden Figur einen urkundlichen oder urkundenähnlichen Charakter. So sind auf der im letzten Krieg schwer beschädigten Bronzetür der Kathedrale von Benevent die vielen Suffragane dem thronenden Erzbischof gegenübergestellt, der wie ein Papst die Tiara auf dem Haupt trägt[134]. Zwischen der thronenden und den stehenden Figuren besteht ein Abhängigkeitsverhältnis. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis setzt auch ein Wandbild im Silvester-Oratorium von SS. Quattro Coronati in Rom ins Bild: in einer klaren Geste der Unterwerfung überreicht Kaiser Konstantin dem thronenden Papst die Tiara (Abb. 5.29). Wenn das Bild auch kein gültiges Recht dokumentiert, so ist doch auch hier ein Rechtsanspruch gemeint, der über die dargestellten Personen hinaus allgemein auf das Verhältnis zwischen Kaiser- und Papsttum bezogen werden soll[135].
In ähnlicher Weise stellt auch das Wandbild in SS. Pietro e Paolo eine Hierarchie dar, und zwar nicht nur zwischen einem Stifter und dem heiligen Papst. Im Vordergrund rechts steht, unbewegt in sich ruhend, Maria, vergleichbar - auch in der Gegenüberstellung mit der Figur eines Papstes - mit dem Mosaik der Maria Regina im Oratorium Papst Johannes' VII. in Alt-St.Peter (Abb. 5.30)[136]. Sie fungiert als *typus ecclesiae*, der Kirche als übergeordneter Instanz, der der Papst links im Bild vorsteht, wie vor allem der Thron, der szepterartige Stab[137], das hellgrüne Velum, das über seinem Haupt schwebt und die Amtsinsignien der Mitra und des Palliums deutlich vor Augen führen. Während die Madonna an erster Stelle, im Vordergrund steht, ist der heilige Papst aufgrund seiner Insignien und Gesten die eigentliche Hauptfigur des Bildes. Ihm wendet sich devot der zweite Bischof zu, der an dritter Stelle, zugleich aber interessanterweise im Zentrum des Bildes steht - und nicht wie Stifter sonst als kleine Figur am Rande. Insofern zielt die Komposition des Bildes auf ihn, den ein mehrstöckiges Gebäude in seinem Rücken mit der Madonna rechts verbindet, wenngleich er gänzlich dem Heiligen

---

[129] Klosterbibliothek Cava dei Tirreni, Ms. 18, fol. 304 v.; s. LADNER 1970; ROTILI 1980B; PACE 1995.
[130] Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 2724, fol. 13 r., 102 r.; Vat. lat. 4939, fol. 142 v., 145 v., 147 v., 151 r.; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 5411, fol 218v., 238 r., 253 r., 258 v., 272 v.; s. LADNER 1941, 1970.
[131] Chronicon Casauriense, Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 5411, fol. 272 v.
[132] S. BIANCHI 1980; vgl. GIUMELLI 1982.
[133] Vgl. LADNER 1964; KRÜGER, K. 1992.
[134] S. CIELO 1975/76; JANUS MAJOR 1988.
[135] MITCHELL 1980.
[136] S. BERTELLI 1961; TRONZO 1987.
[137] Zur Deutung des Bischofsstabes als Szepter s. BAUERREISS 1957.

links zugewandt ist, dem thronenden Papst, dem er seine Stellung im *Haus* der Kirche verdankt. Die Frage stellt sich, wer der Prälat in der Mitte des Bildes sein könnte.
Wenn es sich um eine lebende Person, und wahrscheinlich den Stifter des Bildes oder der Kapelle handelt, so kann es eigentlich nur einer der Materaner Erzbischöfe sein, der hier in dieser Größe an zentraler Stelle ins Bild tritt. Der Zeitraum der Datierung läßt sich somit zunächst auf das 13. Jahrhundert einschränken - nach 1203, als Matera erst zum Erzbischofssitz erhoben wurde, und doch vor Ende des Jahrhunderts, wie die Y-Form des Palliums des thronenden Papstes zeigt, ähnlich dem des heiligen Gregor in S. Lucia alle Malve. Mit diesem läßt sich der Prälat auch im Detail - der Form der Kreuze auf dem Pallium oder der Musterung des Gewandes - eng vergleichen, was für die zeitliche Nähe der beiden Bilder spricht. Schwer vorstellbar erscheint eine Inszenierung des Papsttums und des Bischofsamtes, wie sie das Wandbild in SS. Pietro e Paolo darstellt, in staufischer Zeit, etwa unter dem 1253-59 amtierenden Erzbischof Anselmus, den Papst Alexander IV. wegen seiner Beteiligung an der Krönung Manfreds zum König von Sizilien exkommunizierte[138]. Eher kommt als Stifter des Bildes der erste Bischof angevinischer Zeit, der Dominikaner Laurentius in Frage. Er war ein enger Vertrauter der Päpste seiner Zeit, Clemens' IV. und Gregors X., und hatte, im Gegensatz zu seinem Nachfolger Petrus, einem lokalen Kleriker, der bis 1299 im Amt blieb[139], den hohen Bildungsstand und die weiten Kontakte, um ausgehend von solchen Bildern wie den angesprochenen Vergleichsbeispielen ein Programm für ein außergewöhnliches Wandbild zu entwerfen.
Denn ungewöhnlich ist nicht nur die Ikonographie des Bildes, sondern auch die Form, in der diese Ikonographie ins Bild gesetzt wird - was aus heutiger Sehgewohnheit heraus zunächst gar nicht auffällt. Die Bedeutungsgröße der Figuren wird nämlich als räumliche Staffelung und Verkürzung inszeniert: die Madonna ist nicht nur größer, sie steht deutlich vor dem thronenden Papst, und dieser wiederum vor dem kleineren, stehenden Bischof, den er zugleich überschneidet. Der Hintergrund besteht nicht aus Architekturzeichen wie Säulen oder Arkaden, sondern aus mehrstöckigen Gebäuden, aufgrund der starken perspektivischen Verkürzung eine beträchtliche Raumtiefe suggerieren. Dies ist noch im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ein Novum, als man sich, ausgehend von antiken Schriften zur Optik und Übersetzungen aus dem Arabischen, in der Umgebung der päpstlichen Kurie gerade erst mit räumlichen Verkürzungen auseinanderzusetzen begann - unter maßgeblicher Beteiligung von Gelehrten des Franziskanerordens[140]. Der Zeitpunkt, zu dem die ersten Schriften zur neuen Wissenschaft der Perspektive erschienen, fällt genau mit dem Beginn der Regierungszeit Karls I. von Anjou im Königreich Sizilien zusammen, und somit auch mit dem Amtsantritt des Erzbischofs Laurentius.
Der *vir literatissimus*[141] war vor seiner Erhebung zum Erzbischof Kaplan eines *gelehrten Minoriten*[142], des Kardinalpriesters der Basilica Apostolorum, Annibaldus Annibaldi, und wurde 1267 von Papst Clemens IV. persönlich ernannt und geweiht. Im selben Jahr sandte der Franziskaner Roger Bacon dem Papst sein *Opus maius*, das eine der frühesten mittelalterlichen Abhandlungen über die Optik oder - mit dem lateinischen Wort - die Perspektive enthält[143]. Neben Bacon gelten Wilhelm von Moerbeke, seit demselben Jahr Beichtvater des Papstes, und Witello, der seit 1268 an der päpstlichen Residenz in Viterbo weilte, als führende Vertreter der Perspektive - beide ebenfalls Franziskaner. Bauliche Situation, lokale Überlieferung wie auch die allgemeine historische Entwicklung deuten darauf hin, daß sich die Franziskaner zu Beginn der angevinischen Zeit in Matera niederließen

[138] KAMP 1975, , S.778.
[139] S. UGHELLI, Sp. 43.
[140] S. BERGDOLT 1988; vgl. auch LINDBERG 1976.
[141] UGHELLI, Sp. 43.
[142] KAMP 1975, S.779.
[143] S. BERGDOLT 1988.

- zunächst in einem bestehenden Agglomerat aus Felsenkirchen und Nebenräumen vor dem Haupttor der Stadt, bevor gegen Ende des Jahrhunderts der kleine, einschiffige Bau der *cella campanaria* und dann einige Jahrzehnte später ein einschiffiger Bau von der Länge der heutigen Kirche entstand[144]. Alles, was wir von Erzbischof Laurentius wissen, deutet darauf hin, daß er derjenige war, dem an einer Ansiedlung der Bettelorden in seiner Stadt gelegen war, daß er die Kontakte und den weiten Horizont besaß, um die neuen Entwicklungen der perspektivischen Malkunst zu verfolgen, und daß er imstande war, ein Programm zur Inszenierung seiner Rolle als Bischof in einer vom Papst geleiteten Kirche, für ein Wandbild in der Felsenkirche am Hauptzugang der Stadt zu entwickeln.

4.) Reste im rechten Nebenraum

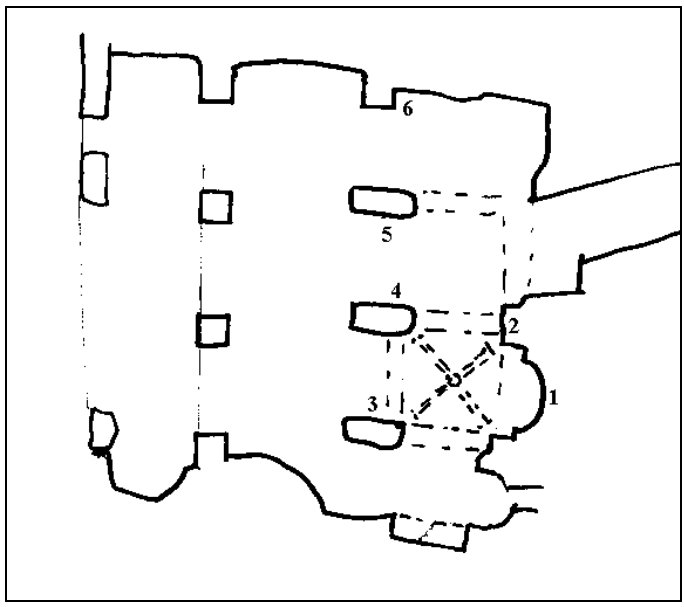
Im rechten Nebenraum der Felsenkirche sind nurmehr Fragmente von Wandbildern erhalten. Erkennbar ist noch der Randbereich zweier Bilder, die in einer Ecke des später erweiterten Raumes, links gegenüber dem Eingang zusammenstoßen. Die Heilige des linken Bildes trägt ein langes, blau gemustertes Gewand mit einem Ziersaum und darüber einen Mantel. Sie hält in der linken Hand eine Kette, die in die rechte untere Bildecke führt - was an dieser Kette befestigt war, läßt sich nicht mehr feststellen. Von der Namensinschrift ist nur noch der Buchstabe *G* übrig. Es könnte sich um die Heilige Margarita handeln, die an der Kette den Dämon Beelzebub gefesselt hält.

Lit.: VERRICELLI; NELLI 1751, Kap. 30; VOLPE 1818, S.227; DE FRAJA 1923; GABRIELI 1936, Nr. 115; CAPPELLI 1957; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S. 336; RIZZI 1973; PACE 1980, 1994 A, B, C; GRELLE JUSCO 1981; PIAZZA S. FRANCESCO 1986; MATERA STORIA 1990, S. 214 f.; PADULA 1993; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 140; ALTHAUS 1997, Nr. 50.

1.7. S. Spirito

Die Felsenkirche S. Spirito, die 1880 bei der Anlage eines neuen Stadtzentrums, der Piazza Vittorio Veneto, unter der Straßendecke verschwunden war, wurde erst kürzlich wieder freigelegt. Schon in früherer Zeit konzentrierten sich an dieser Stelle, wo der für Matera wichtigste mittelalterliche Verbindungsweg, von Norden kommend, am oberen Ende des Sasso Barisano zuerst die Stadt erreicht, eine Reihe wichtiger Funktionen. Im 18. Jahrhundert entstanden hier zwei der größten Gebäude der Stadt, die Nonnenkonvente der Dominikanerinnen der SS. Annunziata und der Benediktinerinnen von SS. Lucia ed Agata, die später als Justizpalast und Rathaus dienten (Abb.S.4,12)[145]. Bei der Aufdeckung des Platzes kamen weiterhin ein Turm der geplanten, aber nicht zuendegeführten Stadtbefestigung des 1514 ermordeten Grafen Giancarlo Tramontana, diverse Räume, die offenbar als Warenlager gedient hatten, und eine enorme Zisterne zum Vorschein. Sie erhielt ihr Wasser aus der Quelle des *Grabiglione*, der durch den Sasso Barisano in die Gravina floß - der heute ebene Platz war ein an dieser Stelle noch flaches Tal. Als erstes oberirdisches Gebäude stand hier seit dem späten 13. Jahrhundert, mit der Fassade zur Straße wie eine erste Ankündigung der Kathedrale von Matera, die Kirche der Dominikaner - 100 m entfernt von S. Maria la Nova, der schon um 1233 errichteten Kirche der Büßerinnen von Akkon (Abb.S.4)[146].

[144] Vgl. oben und historischer Abschnitt; die erste glaubwürdige Nachricht über eine Niederlasssung der Franziskaner in Matera stammt aus dem Jahre 1270.
[145] Zur Geschichte des Platzes s. CENTRO STORICO DI MATERA 1973; MATERA STORIA 1990, S. 83-105; PADULA/ MOTTA 1992; DENTRO LE MURA 1996; FOTI 1996.
[146] Die Fassade von S. Domenico wiederholt in verkleinerter Form die Fassade der Kathedrale.



S. Spirito besteht in der heute erhaltenen Form aus vier Schiffen und nur zwei Jochen. Die Felsenkirche steht an der Rückseite völlig offen. Sie endet in einer Reihe gemauerter Pfeiler in gleichmäßigen Abständen, die offenbar nachträglich eingebracht wurden, um eine ältere, zum Teil eingestürzte Struktur zu stützen. Eine Nachricht von 1455 kann diesen Zusammenhang erklären: schon damals war eine Höhle *in plano Sancti Spiritus* im Besitz der Johanniterkommende von Picciano einsturzgefährdet, wegen der Wassermassen des *grabiglione*, der bei heftigen, winterlichen Regenfällen zu einem Sturzbach angewachsen war[147]. Ursprünglich besaß die Felsenkirche anscheinend drei Joche - von dem ersten ist rechts noch ein kleiner Rest erhalten, während im stärker betroffenen linken Bereich ein zweites Pfeilerpaar eingezogen wurde. Eigentlich müßte man von einer dreischiffigen Kirche mit einem angefügten Nebenraum sprechen, da das schmale, äußere linke Schiff als einziges nicht in einer Apsis endet, und das zweite Schiff von rechts im Chorbereich deutlich hervorgehoben ist. Der Baubefund wird durch einen von der linken Apsis zur Talseite des Sasso Barisano durchgebrochenen Gang und später eingezogene Stützgewölbe weiter kompliziert.
In der Materaner Geschichtsschreibung gilt S. Spirito als Benediktinerkirche, die schon 914 als Dependenz von S. Benedetto in Salerno bezeugt sei[148]. Abgesehen davon, daß sich diese Angabe nicht verifizieren läßt, lassen sich auch die Bauformen der Felsenkirche nicht mit einer solch frühen Entstehung vereinbaren. Vor der Hauptapsis ist ein quadratisches Kompartiment, in dem auch eine Anzahl von Wandbildern erhalten ist, durch den plastischen Dekor - Taustäbe an den Gurtbögen und eine Decke in Form eines Kreuzrippengewölbes - hervorgehoben. Ein Kreuzrippengewölbe findet sich in Matera erstmals - kaum 100 m von S. Spirito entfernt - in S. Maria la Nova, der Kirche der Büßerinnen von Akkon, die 1233 im Bau war. In der Höhlenarchitektur läßt sich eine solche Form nur als Zitat nach einem oberirdischen Bauwerk erklären. S. Spirito entstand erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Mit der Ornamentik des Portals von S. Maria la Nova läßt sich auch eine romanische Blattranke an einem Blendbogen der rechten Seitenwand, im Chorjoch von S. Spirito vergleichen. Es stellt sich die Frage, womit sich dieser gemauerte Bogen aus der Entstehungszeit der Felsenkirche erklären läßt. Es könnte sich um den Anbringungsort einer Ikone handeln, analog zur Situation in S. Michele delle grotte in Gravina. Ein Marienbild, das sich in der Felsenkirche befunden haben soll, bringt Padula mit einer kleinen Relieftafel in Verbindung, die über dem Portal der Johanniterkapelle S. Maria Mater Domini angebracht ist (Abb.S.4,18)[149]. Die Kapelle wurde im späten 17. Jahrhundert unmittelbar oberhalb von S. Spirito am Rande des Sasso Barisano errichtet, das Relief der Madonna in seitenverkehrter Hodegetria-Position scheint jedoch aus mittelalterlicher Zeit zu stammen.

[147] S. DALENA 1988, S.33; vgl. PADULA 1981, der von einem ähnlichen Regenunwetter 1928 berichtet.
[148] Möglicherweise handelt es sich um eine Verwechslung; der bei VOLPE 1818, S. 222 genannte *Annalista Salernitano* ist jedenfalls weder das CHRONICON SALERNITANUM, noch der Chronist ROMUALD; vgl. GATTINI 1882, S.25; PADULA 1981; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 136, S.168 f.
[149] PADULA/ MOTTA 1992, S. 99; VOLPE 1818, S.222.

Verricelli bezeichnet S. Spirito als Grangie der Johanniterkommende von Picciano[150]. Im Testament des Conestabels De' Berardis von 1318 sind Picciano und ein Spital der Johanniter gesondert aufgeführt - und möglicherweise befand sich Picciano zu dieser Zeit überhaupt noch nicht im Besitz des Ordens, oder jedenfalls nicht 1268, als dieses Spital nach Gattini erstmals historisch erwähnt ist[151]. Ein Besitz der Johanniter in Matera läßt sich im Mittelalter nur *in plano Sancti Spiritus* 1455 nachweisen[152]. Niederlassungen der Ritterorden befanden sich im Mittelalter gewöhnlich an Verkehrswegen vor den Toren der Stadt[153]. Alles deutet darauf hin, daß S. Spirito eine um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaute Johanniterkirche war.

Wandbilder

1.) Madonna mit Kind zwischen Heiligen Diakonen (?)

Das durch die vorbereitenden Arbeiten für die Aufbringung einer neuen Putzschicht stark in Mitleidenschaft gezogene Apsisbild ist nur noch in groben Umrissen erkennbar. In der Mitte sieht man eine thronende Figur, allem Anschein nach die Muttergottes in der frontalen Position der Theotokos. Sie ist durch einen eigenen Rahmen von den beiden Weihrauchfaß-schwenkenden Assistenzfiguren getrennt. Die rechte Figur ähnelt in der Haltung der rechten Hand dem Heiligen Vincentius in SS. Pietro e Paolo. Ein Flügel ist nicht zu erkennen - insofern scheint es sich eher um einen heiligen Diakon zu handeln, als um einen Engel. Ganz schwach sind auch noch die Umrisse zweier Figuren am Gewände des Apsisbogens erkennbar.

2.) Heilige Märtyrerin

Links neben der Hauptapsis, in der Laibung des Scheidbogens zum linken Kirchenschiff, befindet sich das gut erhaltene Wandbild einer Heiligen, die sich mangels einer Namensinschrift nicht mehr identifizieren läßt. Einziges Attribut ist ein Märtyrerkreuz in der rechten Hand und eine sehr prachtvolle, reiche Bekleidung. Die Heilige trägt ein langes, weißes Kleid mit einem roten Rankenmuster, ein dunkelblaues, dekoriertes Schultertuch mit mehreren Ziersäumen, das in der Mitte von einer runden Fibel zusammengehalten wird und unter dem noch das untere Ende eines goldgelben Schals hervorschaut, sowie auf dem Kopf eine weiße Haube. In ähnlicher Weise sind in verschiedenen Felsenkirchen des Untersuchungsgebiets Barbara, Sophia, Kyriaca/ Domenica und Margarita dargestellt, ebenso wie mehrere Heilige in S. Lucia (SS. Trinità) in Brindisi[154]. Die elementaren Darstellungsmittel erlauben weder die Identifikation der Heiligen, noch eine Ableitung oder Zuschreibung zum Werk eines bestimmten Malers, sondern allenfalls eine ungefähre Datierung in die Mitte des 13. Jahrhunderts.

3.) Palimpsest - Vitus

Zwei längliche Felsenpfeiler trennen im Zwischenbereich zwischen den beiden Jochen das Mittelschiff von den Seitenschiffen. Das Wandbild am rechten dieser Pfeiler besteht aus zwei

---

[150] VERRICELLI, S.82: *Nella Città sono due Comende l'una di cavalieri di Malta et è Santa Maria Annunciata di Pizziano con suo terio et per grancia Santo Spirito al piano di San Domenico et santo Thomase sopra li magazeni di Pietro Verricelli*.
[151] Vgl. historischer Abschnitt.
[152] S. oben.
[153] Vgl. MILITIA SACRA 1994.
[154] GUGLIELMI 1990, Chiesa inferiore, Nr. 3, 7, 8, S.48, 56, 58.

Schichten. Das spätere Bild zeigt einen Heiligen in einer blaßroten Tunika und einen braunen Mantel. Kopf und Schultern rahmt ein querrechteckiges, blaues Feld, ein Medaillon rechts trägt die Namensinschrift *VITUS*. Sehr wahrscheinlich stellt auch die frühere Schicht - ein jugendlicher Heiliger in einem blauen Gewand mit einem Muster aus kreisförmig angeordneten weißen Punkten, der in seinen Gesichtszügen an die besprochene Heilige links neben der Apsis erinnert, den Heiligen Vitus dar[155].

4.) Szenen aus der Vita eines Heiligen

Ein weiterer, kleinerer Rest ist an der Außenseite des linken Felsenpfeilers zu erkennen. Man sieht links oben zwei kleinformatige Szenen aus der Vita eines Heiligen, ursprünglich wohl Teile eines großformatigen Bildes, das die ganze Pfeileraußenseite bedeckte. Unten links steht hinter einem Tisch oder einer Werkbank ein Heiliger, der mit den Händen etwas überreicht oder entgegennimmt oder eine Arbeit verrichtet. Von der Namensinschrift hat sich leider nur das *S* erhalten. Rechts nähern sich mit ausgebreiteten Händen drei kleinere, männliche Figuren dem Heiligen, der erste hält in der linken Hand einen Stab oder Nagel. Die Nackenrolle des schulterlangen Haars und die enganliegenden Beinkleider entsprechen einer höfischen Mode, die im Verlauf des 13. Jahrhunderts aufkam. In der Szene darüber ist deutlich nur noch ein Amboß in der Mitte zu erkennen, vor dem links eine Person steht. Amboß und Nagel könnten auf den Heiligen Eligius, Patron der Schmiede hindeuten, der auch auf späteren Wandbildern in S. Antonio Abate, Massafra und S. Lorenzo, Laterza dargestellt ist[156].

5.) Madonna und Kind/ Heilige(r)

An dem Felsenpfeiler zwischen linkem Schiff und Nebenraum, dem soeben besprochenen Bild gegenüber, sind blasse Überreste zweier Wandbilder erhalten - das rechte war ein Marienbild in der Position der Theotokos - erkennbar vor allem am Nimbus des Kindes. Für eine eher späte Datierung spricht der weinrote Hintergrund und die mit der zweiten Schicht des Vitus vergleichbare Farbgebung.

6.) Kleinformatige Kreuzigungsszene

Auch an der linken Seitenwand sieht man, im Chorjoch links, eine kleinformatige Szene, die wie die Szenen am mittleren Pfeiler zu einem großformatigen Heiligenbild gehört haben dürfte. Es handelt sich um eine Kreuzigungsszene - und das ist auch schon alles, was sich über dieses Bild sagen läßt. Weiter hinten an der Seitenwand sind wenige Reste eines weiteren Wandbildes zu sehen - ein Nimbus, die Rahmung des Bildes - weitere Farbreste befinden sich an mehreren Stellen der Kirche.

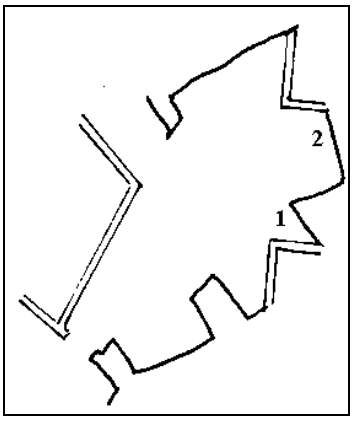
Nurmehr Spuren, die sich kaum zu einem festen Gesamtbild zusammenfügen lassen, weisen auf die Funktion der Felsenkirche S. Spirito im Zentrum von Matera hin: die eine oder andere, entweder unsichere oder spätere historische Nachricht, die S. Spirito mit dem Johanniterorden in Verbindung bringt, eine komplexe Baugestalt mit Zeichen von Zerstörung und Veränderungen, wenige Reste von Wandbildern, von denen sich nur eines mit Sicherheit identifizieren läßt. Zweifellos handelte es sich aber um die Mitte des 13. Jahrhunderts um eine der bedeutenderen Kirchen Materas mit drei Schiffen und einem Nebenraum, an einem topographisch wichtigen Ort, um die erste Felsenkirche, die die Form des Kreuzrippengewölbes aus der oberirdischen Architektur übernimmt. Ein hohes Niveau zeigt

[155] In der Regel wird in Palimpsesten das ältere Thema wiederholt, s. FONSECA 1979, S. 28, Fußnote 46.
[156] S. FONSECA 1970.

auch die Malerei: vor allem die weibliche Heilige neben der Apsis und die kleinformatigen Szenen am Pfeiler davor. Zum ersten Mal läßt sich hier in Matera die Übertragung eines Bildtypus aus der Tafel- in die Wandmalerei nachweisen, dessen Ursprung im Heiligen Land vermutet wird: das Schema der Vita-Ikone, bei dem auf beiden Seiten eines großformatigen Heiligenbildes in kleinerem Format Szenen aus der Legende illustriert werden. Es fällt auf, daß sich unter den kaum noch lesbaren Fragmenten der mutmaßlichen Johanniterkirche gleich zwei solche Beispiele befinden.
Nur noch andeutungsweise läßt sich auch das historische Umfeld der Felsenkirche erahnen: die Lage an der Straße, an einer Eingangsposition der Stadt, die *magazeni* der Händler, ein Spital für die Reisenden, die Verbindungen der Johanniter nach Torre di Mare im Süden, Picciano, Gravina und Barletta im Norden, die Schutzfunktion des Ordens für die Wege, eine Ikone, die in der Felsenkirche verehrt wurde. Etwas von der Position der Kirche geben auch die zwei Szenen am Pfeiler der Felsenkirche wieder: wo eine Straße ist und Handel getrieben wird, wurden Pferde beschlagen; ein heiliger Schmied mag der geeignete Ansprechpartner für eine gefahrvolle Reise zu entfernten Orten gewesen sein.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 53 r.; VERRICELLI, S.82; VOLPE 1818, S.222 f.; GATTINI 1882, S.25; PADULA 1981, 1984; DI PEDE o.J. 1; DALENA 1988, S.133; PADULA/ MOTTA 1992, S.95-99; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 136.

1.8. *S. Nicola al Seminario*



Bei Restaurierungsarbeiten am Palazzo Lanfranchi, dem Sitz der *Sopraintendenza per i Beni Artistici e Storici* der Basilicata, wurden Ende der achtziger Jahre im Bereich der Fundamente mehrere Höhlenräume, darunter auch eine Felsenkirche mit zwei Wandbildern entdeckt. Der Palazzo Lanfranchi, zunächst 1608 als Karmeliterkonvent begonnen, wurde als Priesterseminar auf Initiative des Erzbischofs Vincenzo Lanfranchi 1668 bis 1672 fertiggestellt[157]. Der enorme, langgestreckte Bau überragt den Sasso Caveoso - in einer großen Schleife floß der *grabiglione*, von dem heute ebenen Vorplatz des Palasts, der Via Domenico Ridola aus, um den Hügel herum und mündete schließlich unterhalb, bei S. Pietro Caveoso in die Gravina. Hier am höchsten Punkt des Geländes befand sich schon in mittelalterlicher Zeit ein bedeutender Konvent - die Felsenkirche S. Maria de Armeniis liegt heute unter einer rückwärtigen Terrasse des Palazzo Lanfranchi. Die zweite, neu entdeckte Höhlenkirche befindet sich an der Rückseite des Hügels. Sie wurde zunächst mit einer urkundlich genannten Felsenkirche *S. Nicola de Cupa* identifiziert, später jedoch, als man diese an anderer Stelle ausfindig machte, zur Unterscheidung als *S. Nicola al Seminario* bezeichnet[158]. Das eigentliche Patrozinium ist nicht bekannt.
S. Nicola al Seminario war, soweit dies die später eingezogenen Fundamentmauern des Palastes erkennen lassen, ein schlichter, rechteckiger Raum mit geradem Chorschluß und zwei Seitenkapellen auf der rechten Seite. Vincenzo Baldoni, der Architekt der Restaurierungsarbeiten des Palazzo Lanfranchi, berichtet von drei Wandbildern, die er in der Höhlenkirche vorgefunden habe: an der rechten Wand einen mitrierten Bischof, vermutlich den Heiligen Nikolaus, und an der Stirnwand den Apostel Petrus und den Erzengel Michael. Tatsächlich befinden sich an den angegebenen Stellen Wandbilder, die allerdings nicht mit

[157] MATERA STORIA 1990, S.222.
[158] BALDONI 1990; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 97; vgl. auch Nr. 95.

den erwähnten Heiligen identifiziert werden können. Es scheint sich um eine Verwechslung aufgrund des erwarteten Nikolauspatroziniums zu handeln.

Wandbilder

1.) Petrus

Der Heilige, der auf der rechten Seite der Felsenkirche in der vorderen Seitenkapelle dargestellt ist, ist nicht Nikolaus, sondern Petrus, erkennbar an der üblichen Reihe der Stirnlocken. In einer eigentümlichen Geste hält der Apostel die segnende rechte Hand in einer Schlaufe des roten Mantels seitlich, neben dem Körper. Haar und Bart sind schneeweiß, das Gesicht wirkt durch die eingefallenen Wangen asketisch. Die sehr hellen Farben sind an der Rändern des Gesichts und der Gewandfalten stark ins Dunkle modelliert. In Matera steht das Bild stilistisch für sich. Es läßt sich eher mit Beispielen der Terra d'Otranto wie etwa zwei Darstellungen des Heiligen Nikolaus in S. Maria del Casale bei Brindisi (Abb.5.6) oder in der Kathedrale von Nardò vergleichen[159], die zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden.

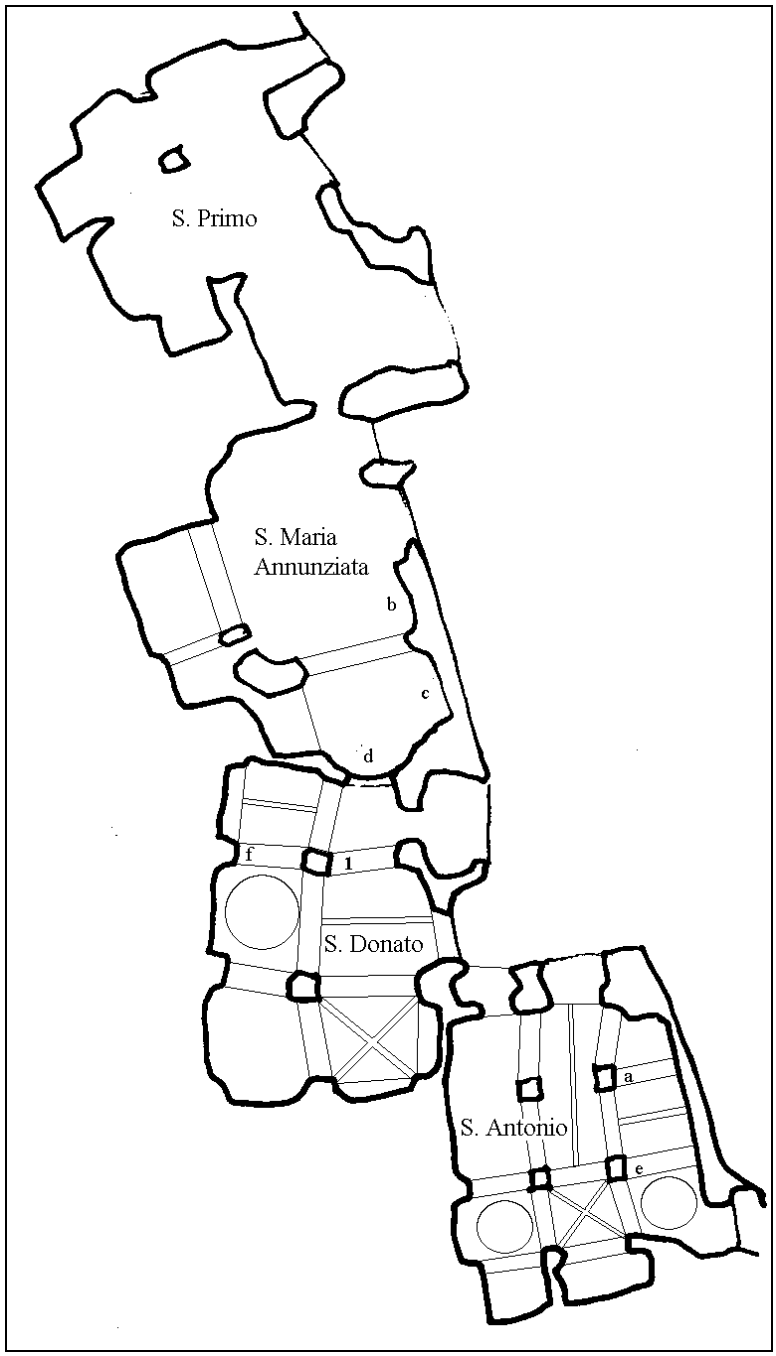
2.) Fragment einer Deesis: Johannes der Täufer

An der Stirnwand, wo Baldoni Petrus und Michael gesehen haben will, erkennt man links eine spitze, lyraartige Form, offenbar die Rückenlehne eines Thrones, und rechts das geneigte Haupt eines bärtigen Heiligen und seine fürbittend vorgestreckte rechte Hand - der Unterarm ist unbekleidet. Es handelt sich um Johannes den Täufer, als letzter Rest einer weitgehend zerstörten Deesisgruppe.

Lit.: BALDONI 1990; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 97.

[159] S. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 174, S.193.

1.9. S. Donato (Convicinio di S. Antonio)



Als Convicinio di S. Antonio wird eine Anordnung von vier Felsenkirchen um einen ummauerten Hof im Zentrum des Stadtteils Casalnuovo bezeichnet, einer Verlängerung des Sasso Caveoso am oberen Talrand der Gravina. Anders als die vielfach überbauten Sassi vermittelt der Stadtteil heute noch das Bild einer reinen Höhlensiedlung. Es scheint sich um ein eher ärmeres Viertel zu handeln, das, an der Peripherie der Stadt gelegen, erst verhältnismäßig spät besiedelt wurde. Historische Urkunden, die seit dem 16. Jahrhundert erhalten sind, sprechen von einer slawischen Bevölkerung[160]. *Capella Sancti Antonii casalis novy cu*[m] *Ecc*[le]*sia sancty donati; sancta maria de ann*[un]*tiata et s*[anc]*to primo qua*[...] *est capp*[ellani] *donatilly de maghuolo est ben' accomodata et h*[ab]*et introyti In suo loco describendos* - so wird der Komplex bei der Visite Erzbischof Johannes Michael Saracenus' 1543 beschrieben[161]. Der Convicinio war das kirchliche Zentrum des Casalnuovo, in dem keine weiteren Kirchen bekannt sind. Ein gemauertes Portal mit einem spitzbogigen Tympanon, in das ein Dreipaßmotiv einbeschrieben ist, gibt Einlaß in einen länglichen Hof, von dem aus alle vier Kirchen zugänglich sind. Nach Mauro/ Moliterni sind die ersten beiden Kirchen, S. Primo und S. Maria Annunziata, erst im 14. oder 15. Jahrhundert, S. Donato und S. Antonio dagegen schon im späten 13. Jahrhundert entstanden[162]. Tatsächlich unterscheiden sich die beiden letztgenannten Kirchen auch durch einen differenzierteren Baudekor von den ersteren. Alle vier Kirchen weisen mit ihrer längeren Seite zum Tal. S. Donato ist jedoch im liturgischen Sinne quer zu den anderen Kirchen, also nach Westen, zur Bergseite hin ausgerichtet, so daß man von einer dreischiffigen, zweijochigen Kirche sprechen muß. Dies ist, auch wenn die Apsis durch einen später eingebrachten Durchgang in einen tieferliegenden

[160] S. MAURO/ MOLITERNI 1988.
[161] VISITE SARACENO, fol. 52 r.
[162] MAURO/ MOLITERNI 1988.

Weinkeller zerstört ist, aus der Deckengliederung ersichtlich. Wie in S. Antonio, der dreischiffigen, dreijochigen Felsenkirche links von S. Donato, führt nämlich der Zugang in das mittlere Schiff des Langhauses - das in S. Donato nur ein Joch lang ist - wo an der Decke ein längsgerichteter Mittelbalken zu sehen ist. Das Kompartiment vor der Hauptapsis trägt an der Decke ein großes Lilienkreuz - wie die Nebenchorräume von S. Antonio, während dort das mittlere Feld, wie in S. Donato der erste Abschnitt links, in Form eines Kreuzrippengewölbes gestaltet ist. S. Maria Annunziata ist, wie aus Resten einer Apsisausmalung hervorgeht, wie S Antonio nach Süden, S. Primo dagegen nach Norden ausgerichtet.
Die Gestaltung der Decken liefert auch einen Anhaltspunkt für die Datierung der Kirchen. Die Form des Kreuzrippengewölbes spricht für eine Entstehung nicht vor Mitte des 13. Jahrhunderts, eine zeltdachförige Decke mit Mittelbalken findet sich erstmals im linken, zuletzt entstandenen Schiff von S. Maria della Valle. Die spitzbogige Form des Dreipasses in der Lünette des Portals, das in den Kirchenbezirk führt, scheint eher auf eine Entstehung nach der Fassade von S. Maria della Valle hinzuweisen, auf jeden Fall aber nach der Vollendung der Kathedrale 1270 - also eher schon am Ende des Jahrunderts.

Wandmalerei

Donatus

In den Kirchen des Convicinio di S. Antonio sind an verschiedenen Stellen Wandbilder aus verschiedenen Zeiten zumeist schlecht erhalten. Nur das Bild des Titelheiligen von S. Donato fällt jedoch nach Stil und Zeitstellung noch in den Bereich der vorliegenden Untersuchung. Es befindet sich am rechten Pfeiler der Felsenkirche, in Richtung zum Chor, also in einer Position, in der in der Ostkirche die Proskyneseikonen angebracht waren. Erhalten ist nur der obere Teil des Bildes - die Büste eines heiligen Bischofs, der durch eine Inschrift links als *S. donAT*[us] gekennzeichnet ist. Er trägt eine Mitra neuerer Form, die mit zwei Zierstreifen in der Mitte und am unteren Rand besetzt und zusätzlich mit zwei schwarz-weißen Rosetten verziert ist; hinter dem Kopf des weißhaarigen, vollbärtigen Heiligen hängen die *fasciae* oder *infulae* auf die Schulter herab[163]. Rechts im Bild sieht man die Krümme eines Bischofsstabes, ob der Bischof ein Pallium trug, ist nicht mehr zu erkennen. Nach oben schließt ein Ornamentfries aus sich überschneidenden Kreisen das Bild ab.
Das Bild ist offenbar später als der Heilige Gregor in S. Lucia alle Malve, wie eine Reihe von Details verdeutlicht: die etwas höhere Mitra, die differenzierte Ornamentierung, die flächige Darstellung der weißen Haare (vergleichbar mit dem Petrus in *S. Nicola al Seminario*) und die ‘gotische’ Schrift. Es handelt sich nicht um den zufällig erhaltenen Rest einer vollständigen Ausmalung der Felsenkirche, sondern um das einzige Wandbild, das in den ersten 100 Jahren des Convicinio in einer der vier Kirchen angebracht war. Eine parallele Darstellung des Heiligen Antonius, des Titelheiligen der benachbarten Kirche, auf dunkelrotem Grund (vergleichbar, aber vom Stil her anscheinend später als das Bild in S. Nicola dei Greci) stammt sicher erst aus dem 15. Jahrhundert. Er entstand möglicherweise in einem Zug mit der Ausmalung des Apsisbereichs von S. Maria Annunziata, die nur noch sehr blaß und fragmentarisch erhalten ist. Dort folgt links vom Eingang auf ein Marienbild und ein weiters Bild in einer Nische, von dem nur noch der Perlenrand eines Nimbus erkennbar bleibt, die stehende Figur eines bärtigen Mönchs mit weißem Untergewand, dunklem Skapulier und Kapuze, wiederum auf dunkelrotem Grund. In der leicht spitzbogigen Apsis befand sich eine Dreiergruppe mit der Madonna im Zentrum, an der Stirnseite oben eine kleine *imago pietatis* und rechts zwei Medaillons, von denen das eine ein Kreuzmonogramm trägt.

[163] S. BRAUN 1907, S.459.

Alle weiteren Wandbilder, ein Sebastian in S. Antonio, ein Leonardus in S. Donato und verschiedene kleinere Reste, stammen erst aus barocker Zeit. In S. Primo ist keinerlei Wandmalerei erhalten. Der Convicinio di S. Antonio stellt sich dar als das kirchliche Zentrum des Stadtteils Casalnuovo, das von ungefähr 1300 bis ins 18. Jahrhundert kontinuierlich genutzt wurde, dabei aber nur insgesamt drei mal mit Wandbildern ausgestattet wurde: zuerst mit dem ikonenartigen Bild des Titelheiligen von S. Donato; dann ein Jahrhundert später, als mit S. Maria Annunziata und S. Primo zwei neue Felsenkirchen entstanden, die Ausmalung des Chorbereichs der Marienkirche und das Bild des Titelheiligen von S. Antonio; und schließlich verschiedene Darstellungen aus der Zeit des Barock.

Literatur: VISITE SARACENO, fol. 52 r.; NELLI 1751, Kap. 23; DE FRAJA 1923, S. 173 ff.; GABRIELI 1936, Nr. 113; CAPPELLI 1957; LA SCALETTA 1966; ROTILI 1980, S.88; GUIDA 1988; MAURO/ MOLITERNI 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 90-93.

1.10. S. Maria della Valle (*La Vaglia*)

Geschichte

An der Staatsstraße nach Tarent, unmittelbar nachdem diese von der Straße nach Altamura und Bari abzweigt, befindet sich, rund 2 km vom Ortskern entfernt, die weitaus größte Materaner Felsenkirche, S. Maria della Valle. Zwischen einzelnen Häusern, unkultiviertem Terrain und einem Gewerbegebiet im Gelände verborgen, erregt der enorme, 27 m lange und fast ebenso tief in den Fels gegrabene Höhlenbau, der schon 1756 entweiht wurde, das Staunen gelegentlicher Besucher, umso mehr, als eine gesicherte historische Überlieferung weitgehend fehlt[164]. Will man versuchen, der Entstehung und historischen Funktion der Felsenkirche näherzukommen, muß man zunächst glaubwürdige Nachrichten von bloßen Zuschreibungen oder Vermutungen trennen.
Eine solche bloße Vermutung ist die Identifikation mit der 774 in einer Urkunde des Fürsten Arechis von Benevent genannten Kirche *SS. Angeli et Mariae quae posita est in Galo nostro Materae*[165]. Das Apsisbild der Felsenkirche enthält die Inschrift *SCA. MARIA DE VALLE VERDE*. Eine gleichzeitige Sinn- und Lautverschiebung von *galo* (Wald) zu *valle* (Tal) ist aus linguistischen Gründen ebenso auszuschließen, wie die Existenz eines kleineren Vorgängerbaus an derselben Stelle: die Zwischenräume zwischen den enormen Pfeilern der Felsenkirche, die ja aus dem natürlich gelagerten Gestein bestehen, sind gerade im Bereich der Eingänge zu schmal, um einem kompletten, älteren Kirchenbau Platz zu bieten[166].
Tatsächlich scheint die Inschrift eher die Vermutung Kempers zu bestätigen, daß es sich bei S. Maria della Valle um die zweite, seit 1229 erwähnte Kirche der Büßerinnen von Akkon *in campestribus, inter Gravinam, & Materam* handelt: mit dem Titel *S. Maria de Valle Verde* werden in Urkunden des 14. Jahrhunderts auch die Prioratskirchen des Ordens in Messina und Nikosia bezeichnet[167]. Für eine Entstehung im 13. Jahrhundert sprechen auch die vagen Angaben Nellis - *molto antica sino all'anno 1200* - und Volpes: *Vien lodato nelle vecchie memorie fin dal 1260*.

---

[164] Zusammenfassend zur Geschichte: LORUSSO 1980.
[165] LA SCALETTA 1966, S. 24, 232 f.
[166] Noch die kleinsten Felsenkirchen des Materaner Gebiets sind breiter als die knapp 2 m Pfeilerzwischenraum im Eingangsbereich von S. Maria della Valle.
[167] VOLPE 1818, S.218; KEMPER 1994, S.193; vgl. ebd., S.104, Fußnote 478: *Gravina* bezieht sich zweifellos auf die Stadt, da zwischen Matera und dem Tal der *Gravina di Matera* kein Zwischenraum besteht; der Passus *inter gravinam Matere et Sante Trinitatis* in der Urkunde aus Barletta ist ein Transskriptionsfehler, *Sante Trinitatis* bezieht sich bereits auf die nächstgenannte Kirche in Brindisi; vgl. die Dokumente bei UGHELLI, Sp. 38-42; CDBARL, Bd.2, Nr. 252 (1356), Bd.3, Nr. 167 (1382).

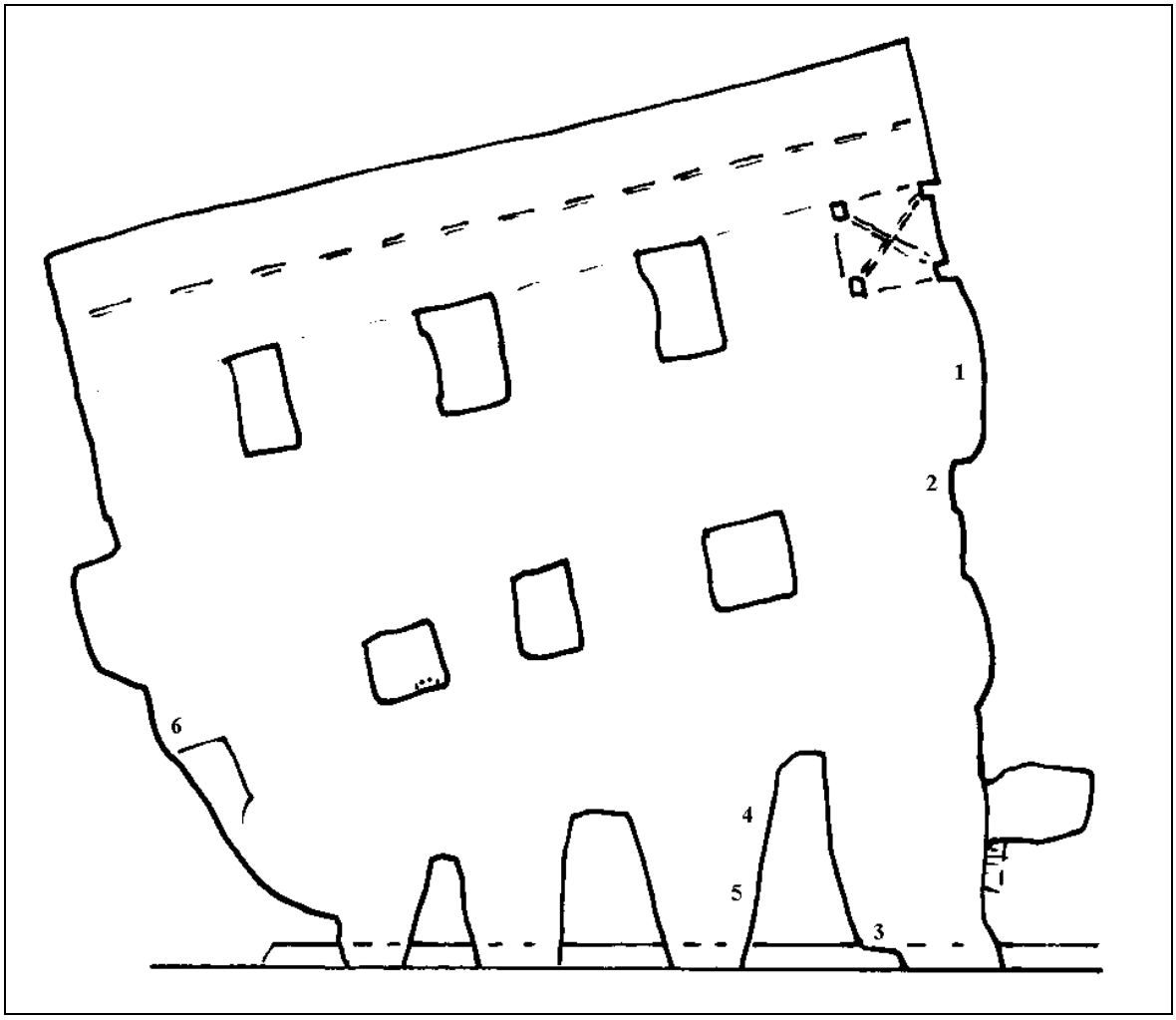
Die Bezeichnung *S. Maria de Valle Verde* bezieht sich nicht auf die landschaftliche Umgebung der Kirche: jede Felsenkirche befand sich notwendigerweise in einem Tal, einer *lama*, und ob dieses Tal grün war oder nicht, hing in erster Linie von der Jahreszeit ab. Es handelt sich vielmehr um den Titel eines Bildes: *l'effigie della SS. Vergine dell'Assunta (di cui tiene il titolo) sta fatta anche in pittura al muro* - schreibt Nelli. Anscheinend ist hier von einer Ikone die Rede, nach der zusätzlich (*anche*) ein Wandbild angefertigt wurde[168]. Von diesem wundertätigen Marienbild berichtet schon Verricelli: *anticamente assai più che a Picciano concurrevano da lontani paesi per lli grandissimi miracoli che faceva a sanare ogni infirmità, oggi per la pocha divottione se ni astiene, però ngi è una sua imagine quale dicono che cavata dal muro et portata in mare da francesi per condurla in Francia seni tornò ad suo locho, dove oggi si vede intorno essere cavata*[169]. Die Übereinstimmung mit dem Titel der Priorate der Büßerinnen in Nikosia und Messina deutet auf eine namengebende Funktion des Mutterkonvents in Akkon hin. Auch das Marienbild könnte aus Akkon stammen oder die Kopie eines dort befindlichen Originals sein.
Allerdings spricht Nelli von einer Benediktinerkirche und Verricelli von einer mitrierten Abtei, die jedoch zu seiner Zeit, wie S. Eustachio, mit der erzbischöflichen Kathedrale vereint war[170]. Im Gegensatz zu beiden anderen bei Verricelli angeführten mitrierten Abteien der Stadt, S. Eustachio und S. Maria de Armeniis, fehlen aber für S. Maria della Valle (von der möglichen Nennung als Kirche der Büßerinnen von Akkon abgesehen) jegliche mittelalterlichen Dokumente. Ob die Angabe Verricellis auf einer mündlichen Überlieferung beruht, oder auf einem Analogieschluß zur Situation von S. Eustachio, läßt sich nicht mehr feststellen. Nellis Zuschreibung an den Benediktinerorden beweist, ohne weitere Dokumente und aus einem Abstand von 500 Jahren, nicht viel: für die Zeit um 1200, in die Nelli die Kirche einordnet, ist dies nichts als eine plausible Annahme. Was mit S. Maria della Valle von der mutmaßlichen Entstehung als Kirche der Büßerinnen von Akkon im 13. Jahrhundert bis zur Angliederung an die Kathedrale geschah, entzieht sich, solange keine neuen Dokumente auftauchen, unserer Kenntnis. Alle Aufmerksamkeit verdient dagegen Verricellis Hinweis auf eine Funktion als Wallfahrtskirche.
Nur eine große Zahl von Pilgern kann die Größe des Bauwerks erklären: weder die Benediktinerkirche S. Eustachio im Zentrum der Stadt, noch die im 13. Jahrhundert entstandenen Kirchen der Franziskaner und Dominikaner erreichen die Ausmaße von S. Maria della Valle[171]. Als Zentrum einer regionalen Wallfahrt ist der Ort wie kein anderer in der Umgebung von Matera geeignet. Die Felsenkirche befindet sich nicht erst heute in der Nähe der wichtigsten Straßenkreuzung der Materaner Umgebung, an einer Stelle, wo die *Gravina di Matera* noch so flach ist, daß sie sich ohne Mühe überqueren läßt: von hier aus führen Wege nach Gravina, Altamura und Bari, Santeramo, Gioia del Colle, Laterza, Ginosa und Tarent. Die verkehrsgünstige Lage bewog König Ladislaus 1408, einen bis dahin in der Nähe der Stadt, am Eustachiustag im Mai abgehaltenen Markt nach S. Maria della Valle und auf die Woche vor das Assumptionsfest im August zu verlegen[172]. Es mag sein, daß zu dieser Entscheidung bereits ein Nachlassen des Pilgerverkehrs beigetragen hat, und daß der Kirche durch den Markt zu neuen Einnahmen verholfen werden sollte. Die Zeit ihrer größten Bedeutung scheint ein Jahrhundert früher zu liegen. Der Conestabel Angelo de' Berardis vermachte jedenfalls 1318 kaum einer anderen Kirche soviel wie S. Maria della Valle, nämlich eine Unze *affine di dipingersi la sua Cappella che avea fatta incavare entro la*

---

[168] NELLI 1751, a.a.O.
[169] VERRICELLI, S. 66.
[170] NELLI 1751, Kap.27; VERRICELLI, S.60, 80.
[171] Mit etwa 27 / 25 m ist S. Maria della Valle die zweitgrößte mittelalterliche Kirche Materas nach der Kathedrale; S. Eustachio war nur etwa 8 m breit, die ursprünglichen Bettelordenskirchen kleine, einschiffige Bauten.
[172] S. COPETI, S. 49 f.

Chiesa und eine weitere *per la ristaurazione della medesima Chiesa*, wie Volpe den Gehalt der Urkunde resümiert, deren Verbleib nicht bekannt ist[173].

Baugestalt



S. Maria della Valle ist eine dreischiffige, vierjochige Felsenkirche mit einer gemauerten Fassade, deren vier Portale jeweils in eines der vier Joche Einlaß bieten. Im Verhältnis zur Achse der Fassade ist der Kirchenraum leicht schräggestellt. Dadurch ergeben sich zwischen den Portalen und dem rechten Schiff vier, von mächtigen Felspfeilern getrennte Vorräume unterschiedlicher Tiefe, vom hinteren, linken zum vorderen rechten Portal hin zunehmend. Ebenso massiv sind die Pfeiler, die Mittel- und Seitenschiffe trennen. Sie tragen dienstartige Eckvorlagen an den Kanten und in einigen Fällen Nischen in den Pfeilerzwischenräumen. Links neben der flachen Hauptapsis befindet sich ein ebenfalls aus dem massiven Fels herausgegrabenes, kreuzrippengewölbtes Ziborium. An der Rückwand läßt eine Rose Licht ins Innere des dunklen Kirchenraums dringen. Links daneben befindet sich ein Blendarkadenpaar mit einer spiralförmig gedrehten mittleren Säule.
Die gemauerte Fassade ist auf diesen Innenraum abgestimmt. Sie trägt eine flache Blendarkatur, bestehend aus Lisenen und leicht zugespitzten Bögen. Die Zahl der vier, jeweils unterschiedlich dekorierten Portale ist weniger durch die Funktion des Zugangs, als vielmehr durch die Notwendigkeit der Belichtung motiviert. Das westliche, von einem Blendgiebel überfangene Portal trägt in der äußeren Archivolte einen Akanthus-Fries mit plastisch

[173] VOLPE 1818, S.52; vgl. NELLI 1751, Kap. 23.

ausgearbeiteten Fruchtmotiven. Das zweite Portal, das möglicherweise den regulären Zugang bildete, wird lediglich von einem schlichten, runden Blendbogen überfangen[174]. Das nächste, spitzbogige Portal wird von einem doppelten Palmettenfries im flachen Relief gerahmt, während das östliche Portal ein Dreipaßbogen krönt. Eine nicht erhaltene Inschrift nannte einen Magister Leorius von Tarent als Erbauer der Fassade[175].
Der Dekor der Fassade läßt sich von S. Maria la Nova und der Kathedrale, den bedeutenden Materaner Bauten des 13. Jahrhunderts, herleiten[176]. Formen wie Dreipaß und Spitzbogen deuten auf eine Entstehung der Fassade nach der Vollendung des Kathedralbaus, gegen Ende des 13. Jahrhunderts hin. Es stellt sich die Frage, ob diese Fassade nur nachträglich vor einen bereits bestehenden Bau vorgeblendet wurde. Der Bogen über der Hauptapsis ist, wie das zweite Portal von rechts und die Blendarkatur, leicht zugespitzt, und dieselbe Form zeigen auch die Bögen des Ziboriums. Allerdings scheint das Apsisbild später zu sein als andere Wandbilder der Felsenkirche, was vielleicht auf eine nachträgliche Veränderung hinweist. Wie die Fassade stammt aber das Ziborium mit dem Kreuzrippengewölbe erst aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts. Eine ähnliche Gewölbeform findet sich in einem der Pfeilerzwischenräume. Vielleicht ist einer dieser Zwischenräume die Kapelle, die der Conestabel Angelo de' Berardis noch zu Lebzeiten in der Kirche hatte graben lassen. Jedenfalls kam der Bau der Felsenkirche, falls diese sich mit der seit 1229 in den Urkunden für die Büßerinnen von Akkon genannten Kirche identifizieren läßt, nur langsam voran. Nur ein einziges Kapitell zeigt eine plastische Ausarbeitung, die allerdings niemals fertiggestellt wurde - ebensowenig wie eine Treppe im Eingangsbereich, die offenbar zu einem östlich angebauten Campanile führen sollte (Abb.S.21).
Insgesamt ist der Bau jedoch keinesfalls *privo di un disegno coordinato,* wie Lorusso meint, sondern im Gegenteil Ergebnis einer einheitlichen Planung[177]. Der regelmäßige Grundriß, aber auch das Format der Pfeiler, und zwar schon im Eingangsbereich, ist nicht erklärbar, wenn nicht von vornherein ein Kirchenbau in den gegebenen Ausmaßen beabsichtigt war. Dahinter muß eine Absicht stehen, die sich anhand der fehlenden Dokumentation nur noch ansatzweise erraten läßt. Die größte Materaner Felsenkirche ist, wie die zwei bedeutendsten oberirdischen Kirchen der Stadt, die zur selben Zeit entstanden, eine Marienkirche. Ein möglicherweise aus Akkon stammendes Kultbild mochte den Anlaß für den Bau der Wallfahrtskirche gegeben haben. Das Marienpatrozinium deutet andererseits auch auf einen Zusammenhang mit der Erhebung Materas zum Erzbischofssitz hin, da die Madonna zu dieser Zeit auch als Patronin der Stadt den Heiligen Eustachius abzulösen beginnt.

Wandmalerei:

Wie Farbreste an den Wänden und Pfeilern erkennen lassen, war S. Maria della Valle einmal nahezu vollständig ausgemalt. Nur ein Teil dieser Malerei stammt aus mittelalterlicher Zeit, ein anderer Teil dagegen - vor allem im linken Seitenschiff und in der rechten Apsis - aus dem 17. Jahrhundert. Der überwiegende Teil der mittelalterlichen Malerei ist zu stark verblaßt und zu fragmentarisch erhalten, um eine genaue Einordnung oder die Identifikation der Bildthemen zu ermöglichen. Einige der besterhaltenen Bilder wurden 1962 - zusammen mit einigen weiteren in den Felsenkirchen Madonna degli Angeli, Madonna delle tre porte und S.

[174] Ein ausgetretener Pfad führt auf das Portal zu, das heute als Zugang verwendet wird; nur in beiden mittleren Portalen führt eine Treppe ins tiefergelegene Kircheninnere; am Pfeiler links gegenüber dem linken, mittleren Portal befindet sich in ca. 3,50 m Höhe eine Nische und darunter, am selben Pfeiler, eine längere, kaum lesbare Inschrift; in der Nische könnte sich - ähnlich wie in S. Lucia alle Malve - eine Marienikone befunden haben (s. Abb. S.21).
[175] S. KEMPER 1994, S. 190 ff.; Inschrift s. VOLPE 1818, S.218; nur CAPPELLI 1957, S. 249, 260, nennt zudem die Jahreszahl 1283.
[176] KEMPER 1994.
[177] LORUSSO 1980, S.600.

Nicola a Chiancalata - von einem Heidelberger Professor von der Wand entfernt und verschwanden auf dem internationalen Kunstmarkt[178]. Ein geborgenes Fragment befindet sich heute im Depot der Sopraintendenza. An mehreren, erhaltenen Bildern ist um die Köpfe herum die Wand aufgegraben - offenbar der Versuch, weitere Teile zu entfernen.
Auch die mittelalterlichen Wandbilder stammen nicht aus einer einheitlichen Ausmalung. Wo, wie teilweise im Eingangsbereich, noch größere Partien erhalten sind, sieht man ein Patchwork von Bildern unterschiedlicher Größe und Zeitstellung. Während die Ausmalung des Apsisbereichs liturgisch bestimmt ist, sind gerade die Wandbilder an den Pfeilern offenbar auf die Initiative privater Stifter zurückzuführen. Einer dieser Stifter war der Conestabel Angelo de' Berardis, wenn auch nicht bekannt ist, welche Bilder in seinem Auftrag entstanden. Die Situtaion läßt sich mit S. Maria del Casale bei Brindisi vergleichen. In ähnlicher Weise entstanden die dortigen, unregelmäßig über Lang- und Querhauswände verteilten Wandbilder im Auftrag hochrangiger, privater Stifter - mit Ausnahme des Jüngsten Gerichts aus der Entstehungszeit der Kirche und der späteren Ausmalung des Chorbereichs. Die Zeit, in der S. Maria della Valle immer wieder von privaten Stiftern mit Wandbildern ausgestattet wurde, reicht mindestens bis ins 15. Jahrhundert, wie beipielsweise aus einer perspektivisch in den Raum gedrehten Figur des Heiligen Franziskus ersichtlich ist. Hier sollen nur diejenigen, noch lesbaren Bilder herausgegriffen werden, die mit einiger Wahrscheinlichkeit noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind.

1.) Deesis

Die nur flach gewölbte, leicht spitzbogige Kalotte der Hauptapsis enthält das großformatige Bild einer auf fünf Figuren erweiterten Deesis. Christus sitzt auf einem perspektivisch dargestellten, kastenartigen Thron, segnet mit der hoch erhobenen rechten Hand und hält in der linken ein Buch mit der Inschrift: *EGO SVM LVX MVNDI QVI SEQVITVR ME NON AMBVLAT IN TENEBRIS SED* [H]*ABEBIT LVME*[N] *VITE DICIT D*[OMI]*N*[V]*S*. Maria links und Johannes der Evangelist rechts haben fürbittend die Hände erhoben und den Kopf geneigt. Hinter Maria steht eine heilige Nonne in braunem Gewand, schwarzem Mantel und einem weißen Schleier, hinter Johannes ein bärtiger männlicher Heiliger mit Buch, wahrscheinlich ein Apostel. Die Größe der Figuren nimmt entsprechend der Rundung des Apsisbogens ab. An den Außenseiten sind pflanzliche Motive zu sehen und dazu links die Inschrift mit dem Titel der Kirche.
Die perspektivische Darstellung des Thrones, die Gewandung der heiligen Nonne, aber auch die allgemeine Stilistik sprechen für eine verhältnismäßig späte Datierung im fortgeschrittenen 14. Jahrhundert. Die Proportionierung der Figuren folgt nicht einem berechneten Kanon der Größenverhältnisse - so ist der Kopf Christi sehr groß, und Johannes scheint weniger aus Demut, als vielmehr aus Platzmangel den Kopf vor Christus zu neigen. Die Farbpalette ist im wesentlichen auf die Grundfarben rot, blau, braun, ocker und einen Inkarnatton beschränkt, die Gewänder sind in weichen Falten modelliert. Das Hauptapsisbild ist nicht das älteste Wandbild der Felsenkirche.

2.) Anna/ Maria

Am Wandabschnitt rechts neben der Hauptapsis sieht man als Fragment eines größeren Bildes, teilweise verborgen unter einer späteren, ornamentalen Malerei, zwei Köpfe. Es handelt sich um Maria und ihre Mutter Anna, wie Inschriften in den Nimben mitteilen. Kopfneigung und Blickrichtung der Anna rechts im Bild sind der Tochter zugewandt, entsprechend der Muttergottes im Bildschema der Hodegetria. Dagegen scheint die eher

[178] GUIDA 1988, S.64, Fußnote 3, S.68 ff., 85 f.97, Fußnote 2; der Name des Täters wird mit Rudolph Kubesch angegeben; vgl. weiter unten.

ungewöhnliche Darstellung Mariens, deren Haar in langen, offenen Strähnen unter dem Maphorion hervorschaut, dem Maler einige Schwierigkeiten bereitet zu haben: ihr Kopf wirkt für ein Kind zu groß, und auch der Blick will sich nicht wirklich mit dem der Mutter kreuzen. Links im Bild sieht man einen Landschaftshintergund in Grautönen mit kleinen Bäumen. Eine rote Fläche hinter der Maria ist möglicherweise als Silhouette einer weiteren Figur zu lesen, deren Kopf entfernt wurde. Eine weitere rechtwinklig umrissene Fehlstelle befindet sich links neben der Schulter Mariens, während oberhalb der Anna ganz deutlich der Nimbus einer vierten Figur zu erkennen ist.
Es scheint sich um eine Szene aus dem Marienleben zu handeln, die stilistisch an die Malerei von Grottaferrata erinnert: vor allem in der Szene der Tötung der Erstgeborenen, die Pace nach Mitte des 13. Jahrhunderts datiert, sind in ähnlicher Form die Haare in parallelen Linien gezeichnet, die Köpfe in den Raum gedreht und der Blick der schmalen, schlitzartigen Augen zur Seite gewandt[179].

3.) Heilige Nonne

Blickt man von innen auf das östliche Portal, so sieht man rechts das Bild einer heiligen Nonne, ähnlich der Heiligen Scholastica in S. Lucia alle Malve. Sie trägt ein braunes Gewand, einen weißen Schleier und ein blaues Maphorion. Die mehrfache Darstellung heiliger Nonnen (auch links im Bild der Hauptapsis) kann vielleicht als bestätigender Hinweis auf eine Zugehörigkeit der Kirche zum Orden der Büßerinnen von Akkon gwertet werden.

4.) Madonna und Kind

Einige der noch besterhaltenen Bilder befinden sich an der breiten Wand des Pfeilers auf der rechten Seite, wenn man die Kirche durch das zweite Portal von Osten betritt. Links oben erkennt man einen blau-roten Ornamentstreifen und die Köpfe eines Marienbildes. Die Madonna hält das Kind auf dem rechten Arm. Christus sieht zur Mutter auf, die den Kopf neigt, den Blick jedoch auf den Betrachter gerichtet hat. Die wenigen Reste lassen ein klassisch proportioniertes Bild von hoher Qualität erkennen.

5.) Nikolaus

Nahezu vollständig erhalten ist das Bild des Heiligen Nikolaus weiter rechts am selben Pfeiler. Der Heilige trägt eine weiße Tunika und darüber eine rote Kasel und ein weißes Pallium in T-Form, die jedenfalls in der Malerei der Region gegen 1300 die ältere Y-Form ablöst. Das überlebensgroße Bild veranschaulicht vielleicht am besten die qualitätvolle Malerei von S. Maria della Valle, die von dieser Zeit an für die Malerei der Umgebung in Matera, Laterza und Ginosa vorbildlich wurde. Kennzeichen sind blasse Farben, die einen flächigen Eindruck hervorrufen, obwohl die Gesichtszüge durchaus plastisch modelliert sind. Die Namensinschriften sind in kleine Medaillons gefaßt.
Ein weiteres Bild dieser Gruppe befindet sich weiter rechts am selben Pfeiler, wo noch die obere Partie eines Kopfes mit Stirnglatze und grauen Haaren erhalten ist, der in ganz ähnlicher Weise modelliert ist wie der des Heiligen Nikolaus. Am nächsten Pfeiler sieht man zwei Medaillons, die zu zwei ebenso großen Wandbildern gehörten, im einen Fall ein mit dem *S* (für *Sanctus*), im anderen mit Buchstaben *IO*[HANNES]. Weitere Bilder, etwa ein Heiliger am Pfeiler zwischen den beiden östlichen Portalen, von dem nur die bloßen Füße mit den Riemen dünner Sandalen übrig sind, dürften aufgrund des Formats ebenfalls noch in die selbe Zeit gehören.

[179] PACE 1987.

6.) Heiliger Mönch

Unter dem linken Bogen der Blendarkade an der Rückwand der Felsenkirche sieht man die kontrastierenden Gewandfarben einer weißen Tunika und eines schwarzen Skapuliers. Es handelte sich offenbar um das Bild eines Heiligen Mönchs, ähnlich dem Heiligen Benedikt in S. Lucia alle Malve.
Links daneben ist, aufgrund des Erhaltungszustands kaum noch zu erkennen, ein Heiliger, möglicherweise der Apostel Petrus dargestellt und noch weiter links eine Kreuzigungsszene.

7.) Fragment in der Sopraintendenza

Das heute im Depot der Sopraintendenza befindliche Fragment eines Wandbildes aus S. Maria della Valle zeigt, einander zugewandt wie Madonna und Kind im Bildschema der Hodegetria, das bärtige Haupt eines alten Mannes mit heller Kapuze und das eines Knaben mit einer nur noch ansatzweise erhaltenen Kopfbedeckung. Es handelt sich um eines der frühesten und qualitätvollsten Wandbilder der Felsenkirche. Die Lesbarkeit ist durch Risse, die bei der Entfernung von der Wand entstanden sind, beeinträchtigt, der ursprüngliche Anbringungsort ist nicht bekannt. Vor allem die Partie um den weißen Vollbart des Alten ähnelt auffallend dem Heiligen Gregor in S. Lucia alle Malve, sowie einem nicht erhaltenen Bild in Madonna degli Angeli, das vermutlich den Heiligen Antonius darstellt. Auch hier könnte Antonius gemeint sein, doch bliebe immer noch die Identität des Kindes zu klären. Eine vergleichbare Szene enthält weder das Wandbild des Heiligen Antonius mit Szenen seiner Vita im S. Sepolcro in Barletta (Abb. 5.15), noch die Nikolausikone aus Bisceglie[180]. Die Kopfbedeckung des Kindes paßt auch nicht zur Szene des zwölfjährigen Christus, der im Tempel mit den Schriftgelehrten diskutiert.

Literatur und Quellen: UGHELLI, Sp. 38-42; CDBARL, Bd.2, Nr. 252 (1356), Bd.3, Nr. 167 (1382); VERRICELLI, S. 60, 66, 80; NELLI 1751, Kap.23, 27; VOLPE 1818, S. 52, 218; VOLPE 1842; COPETI, S. 276; GATTINI 1882, S. 208; BERTAUX 1903, S. 136; DE FRAJA 1923, S.187; GABRIELI 1936, Nr. 108/ 145; CAPPELLI 1957, S.249; MORELLI 1963, S. 67, 351 f.; 1966; VENDITTI 1967, S.340; RIZZI 1969, 1973; LORUSSO 1980; GRELLE JUSCO 1981, S.33; PADULA 1981, 1984; MONASTICON III 1986, Nr. 43; GARZYA ROMANO 1988; GUIDA 1988; DI PEDE o.J. 2; KEMPER 1994, S. 190 ff.; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 1; .ALTHAUS 1997, Nr. 50.

1.11. S. Maria della Palomba

Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Wallfahrtskirche S. Maria della Palomba erreicht man heute über eine kleine Allee am Rand eines Tuffsteinabbaugebietes, ausgehend von der Straße nach Laterza, in rund 1 km Entfernung von S. Maria della Valle. Der ursprüngliche Pilgerweg, der in der Nähe der Kirche noch gut zu erkennen ist, führte von Matera aus durch das Tal der Gravina zu dem Wallfahrtsziel. Die Geschichte der Kirche verbindet sich mit einem Marienbild, das heute durch eine Öffnung im Hauptaltar zu sehen ist - ganz ähnlich wie das Bild der *Madonna della bruna* in der Kathedrale von Matera. Die Entstehung der Kirche und der Wallfahrt läßt, im Zusammenwirken von Heilserwartung, privater Spendenbereitschaft und kirchenpolitischem Interesse, eine charakteristische Struktur, ein kulturelles Muster erkennen, das in ähnlicher Form auch bei der Entstehung anderer Wallfahrtsorte zu verschiedenen Zeiten eine Rolle gespielt haben dürfte.
1579, am Samstag nach dem großen Fest der *Madonna della bruna*, und drei Jahre nachdem das Marienbild der Kathedrale von der Wand abgenommen und in einen Altar eingefügt worden war, „entdeckte“ man in einer Höhlenkirche ein anderes, altes und wundertätiges

[180] ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 25; PACE 1994C, Taf. II.

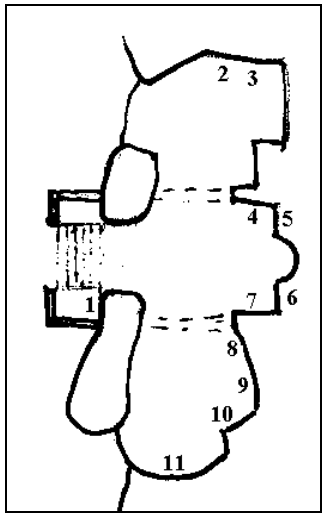
Marienbild[181]. Unmitttelbar danach setzte eine Wallfahrt ein, und Erzbischof Sigismondo Saraceno rief zu Spenden für den Bau einer Kirche auf. Diese wurde 1583 dem Erzpriester von Miglionico unterstellt und war sehr wahrscheinlich schon 1590 vollendet. Die Kirche wurde der Darstellung Mariens im Tempel geweiht, deren Fest auf den 21. November fällt. Daneben feierte man das Fest Maria-Schnee am 5. August, und jährlich am 8. September las der Erzbischof eine Messe. Die Episode zeigt, wie in der Folge des Konzils von Trient das Konzept des Kultbildes, das in Matera durch den Kult der *Madonna della bruna* ohnehin lebendig geblieben war, erneuert wurde. Das Marienbild wurde, wie in der Kathedrale, in einen Altar eingefügt. Zu diesem Zweck entfernte man aber nicht das Bild von der Wand, sondern richtete den gesamten Kirchenbau nach der Wand der ehemaligen Höhlenkirche aus, vor die ein Altar gestellt wurde.

Madonna Hodegetria

Nicht erst die spätere Präsentation des Marienbildes orientiert sich an der Kathedrale. Schon das Bild selbst ist unschwer als Kopie der *Madonna della bruna* zu erkennen - eine durchaus qualitätvolle Kopie auf etwas niedrigerem Anspruchsniveau: so wurde auf die Chrysographien am Gewand des Kindes verzichtet. Zwischen dem Bild in der Kathedrale und der Madonna della Palomba liegen allerdings einige Jahrzehnte, wie der Vergleich mit dem Marienbild in der linken Apsis der Krypta des Doms von Bari zeigt, das wohl schon gegen Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist (Abb.5.7)[182].
Weitere Wandbilder verdeckt der Altar; rechts neben der Madonna erkennt man, wenn man von der Seite auf die Öffnung des Altars schaut, ein Bild des Heiligen Nikolaus.

Lit: VERRICELLI, S. 63, 66; NELLI 1751, Kap. 45; VOLPE 1818, S. 269; GATTINI 1882, S. 209; LA SCALETTA 1966; FONTANA, V. 1983; GARZYA ROMANO 1988, S.298; MATERA STORIA 1990, S. 207 ff.; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 6.

1.12. Madonna degli Angeli



Matera gegenüber, auf der linken Seite des Tales der Gravina, entstand im Laufe der Jahrhunderte eine ganze Reihe kleiner Kapellen, die vor allem an bestimmten Festtagen als Wallfahrtsziele dienten. Unter diesen nimmt die Felsenkirche Madonna degli Angeli auf dem Gipfel eines konischen, dem Sasso Barisano gegenüber gelegenen Hügels, die geographisch auffälligste Position ein. Madonna degli Angeli gehört sicherlich zu den ältesten Wallfahrtskapellen in der unmittelbaren Umgebung der Stadt und wurde noch bis ins 18. Jahrhundert genutzt, wenngleich der Kathedralkanoniker Nelli kritisiert: *vi è poco concorso di fedeli in certi tempi dell'anno* [...]. Aus barocker Zeit stammen immerhin noch der Altar, zwei Wandbilder an den abgearbeiteten Wandpfeilern und ein Fußbodenbelag aus grauen, in blauer Farbe dekorierten Zementgußplatten. Der gesamte ehemalige Kirchenraum ist durch Graffitti von Ausflüglern und mutwillige Zerstörung in Mitleidenschaft gezogen. Mehrere Wandbilder wurden 1962 entfernt und verschwanden auf dem internationalen Kunstmarkt[183].

[181] FONTANA, V. 1983.
[182] Zur Datierung des Marienbildes in Bari s. ANTONELLI 1954.
[183] GUIDA 1988, S.64, 85, 86, 97; vgl. oben, zu S. Maria della Valle.

Madonna degli Angeli besteht aus drei parallel angeordneten Räumen. Durch einen gemauerten Portikus führt eine Treppe hinab in den mittleren Raum mit dem Altar. Wandbilder des 13. und 14. Jahrhunderts befinden sich auch in den beiden Nebenräumen.

Wandmalerei

a) Eingangsbereich
1.) Sophia

Das Gewölbe des später angefügten Portikus überdeckt an der Ecke ein Wandbild der inschriftlich gekennzeichneten Heiligen *SOFIA*, rechts oben am Eingang der Felsenkirche. Die Heilige trägt ornamentierte Gewänder in roter Farbe und eine weiße Haube. Der Nimbus ist, ebenso wie der Kragen des um die Schulter gelegten Mantels, mit Edelsteinen besetzt. Aus weit geöffneten Augen mustert die Heilige den Besucher der Felsenkirche, den sie mit der geöffneten linken Hand grüßt, während die rechte ein Märtyrerkreuz hält. In der allgemeinen ikonographischen Position, in Stil und Gewandung ähnelt sie der Heiligen Barbara in S. Nicola dei Greci oder der unbekannten Heiligen in S. Spirito. Sophia ist aber nicht nur Märtyrerin, sie hat auch eine allegorische Bedeutung, und unter dieser steht sie sinnbildlich am Eingang der Felsenkirche, ebenso wie eine ihr geweihte Kapelle, die vorübergehend sogar als Versammlungsort des Stadtrates diente, am Eingang der Stadt Matera[184].

b) linker Nebenraum
2./ 3.) Petrus, Madonna

An der Seitenwand des linken Raumes sind neben einem kleineren Rest noch zwei Wandbilder zu sehen, deren Köpfe 1962 entfernt wurden. Sie entstammen, zusammen mit weiteren Bildern der Kirche, einer zusammengehörigen Ausmalung, wie die einheitliche Rahmung erkennen läßt. Das linke Bild zeigte den Apostel Petrus in der üblichen Ikonographie mit den kreisrunden Stirnlocken und einem über die linke Schulter geworfenen roten Mantel über der ebenfalls roten Tunika[185]. Die Namensinschrift war, wie bei einigen Bildern in S. Maria della Valle und S. Spirito, in Medaillons gefaßt, von denen nur noch das linke mit dem „S“ erhalten ist. Das Marienbild rechts ist, was die Haltung des Kindes, Farben und Ornamentik der Gewänder angeht, die genaue Kopie eines zweiten Marienbildes, rechts über dem Altar der Felsenkirche.

c) Hauptraum
4.) Heiliger

Der Altarraum der Felsenkirche ist in Form eines flachen Tonnengewölbes überdeckt. Die Wandpfeiler links und rechts sind an der Stirnseite abgekragt und tragen dort jeweils ein barockes Bild eines heiligen Mönches. An der linken Seitenwand des Altarraums sind nur noch Teile des rechten von zwei Wandbildern erhalten: man erkennt ein blaues Gewand und einen braunen Mantel, sowie ein Medaillon mit dem Buchstaben *S*; der Kopf fehlt.

5.) Erzengel Michael

An der Stirnwand, über dem Altar, befinden sich zwei Wandbilder, in Größe und Anordnung auf eine Nische im Zentrum abgestimmt. Links sieht man den Erzengel Michael, der mit der Lanze in der erhobenen rechten Hand nach dem Drachen stößt. Durch den später

[184] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 138; COPETI, S. 53; vgl. ikonographische Auswertung.
[185] GUIDA 1988, S. 86.

eingebrachten Altar ist der untere Teil des Bildes abgeschnitten. Die gegenüber den vorher besprochenen Bildern unbeholfene Malweise deutet auf eine wesentlich spätere Entstehungszeit hin.

6.) Madonna und Kind

Ebenso schlicht wie das Bild des Erzengels ist das Marienbild auf der rechten Seite der Altarwand. Die Muttergottes, in hellblauem Untergewand, rotem Gewand und braunrotem Maphorion, hält das Kind auf dem rechten Arm. Christus trägt ein schlichtes weißes Gewand mit roter Musterung und hält in der linken Hand einen Granatapfel - zwei weitere Bilder der *Madonna della Melagrana* befinden sich in der Felsenkirche der Masseria Jesce und, später, auch in Madonna delle tre porte. Stilistisch läßt sich das Bild mit einem Marienbild in der Höhlenkirche *Buona Nuova* in Massafra[186] oder demjenigen in der Krypta der Kathedrale von Bari vergleichen, das Antonelli von der Malerei der Lorenzetti ableitet und etwa in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert (Abb.5.7)[187].
Anders als in den beiden anschließend besprochenen Felsenkirchen Madonna delle tre porte und Madonna delle croci steht Maria hier nicht allein im Mittelpunkt des Bildprogramms oder der Apsis. Die Verbindung mit dem Erzengel Michael könnte auch im Titel Madonna *degli Angeli* angesprochen sein[188]. Möglicherweise handelte es sich ursprünglich um ein Doppelpatrozinium, wie es schon von der ersten urkundlich genannten Kirche auf Materaner Gebiet bekannt ist (vgl. die Ausführungen zur *Cripta del Peccato Originale*). Das eigentliche Zentrum der Altarwand bleibt leer. Es scheint, als ob sich dort eine kleine Statue befunden hätte.

7.) Nikolaus

Das Bild des Heiligen Nikolaus an der rechten Wand des Altarraums gehört zur Gruppe der mit Inschriftmedaillons bezeichneten Bilder. Es läßt sich eng mit der entsprechenden Darstellung in S. Maria della Valle vergleichen. Wie dort trägt der Heilige ein T-förmiges Pallium; ein Unterschied besteht in der blauen Farbe des Gewandes und in der schlichteren Qualität, die auf eine spätere Entstehung hindeutet. Die in einen weißen Handschuh, mit einem rotem Wagenrad auf dem Handrücken gekleidete, rechte Hand beschreibt mit zwei zur Seite gebogenen Fingern einen Segensgestus, wie er auf Bildern ab etwa 1300 die älteren Formen des griechischen oder lateinischen Gestus ablöst[189].

d) rechter Nebenraum
8.) Heiliger

Auch dem ersten Bild im rechten Nebenraum fehlt der Kopf. Der Heilige trägt ein rotes Gewand, einen blauen Mantel, und in der linken Hand eine Schriftrolle. Als Rest einer Inschrift werden die Buchstaben „IA ... US“ genannt, die heute nicht mehr zu erkennen sind und sich auf Jakobus oder Januarius beziehen könnten[190]. Die Qualität des Faltenwurfs und die Form und Haltung der Hände scheint auf einen Zusammenhang mit dem Bild des Gilius (Nr.10) hinzudeuten.

---

[186] FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 219, S.258.
[187] ANTONELLI 1954.
[188] Eine Kirche *S. Angelo del Pesco nel fondo della Gravina* ist auch bei GATTINI SEN., S.185 genannt.
[189] Vgl. PACE 1987.
[190] Eher als *IACINTUS* (Hyacintius), CHIESE E ASCETERI 1995, S. 96.

9.) Nikolaus (?)

Ein Teil des Kopfes ist alles, was von dem folgenden Wandbild erhalten ist. Dieser ist allerdings fast doppelt so groß wie üblich. Der einzige Heilige, von dem in der apulischen Wandmalerei solche überlebensgroßen Darstellungen bekannt sind, ist Nikolaus[191]. Der Typus scheint sich von einer Ikone herzuleiten, die sich in diesem Fall wohl in der Nikolausbasilika in Bari befunden haben muß. Nikolaus ist schon auf den ältesten, erhaltenen Ikonen in Form einer großformatigen Büste dargestellt[192]. Wenn sich eine solche Tafel im Chorbereich von S. Nicola befunden hätte, hätten Pilger den Heiligen schon beim Eintreten in die Kirche erkennen können - eine Funktion, die in der kleinen Materaner Felsenkirche natürlich entfällt. Der grau-weiße Vollbart und die hohe Stirn sind mit der Ikonographie des Nikolaus bestens vereinbar. Die Büste scheint älter zu sein, als der zweite Nikolaus der Felsenkirche.

10.) Gilius

Der Name *GILIUS*, mit dem der folgende Heilige inschriftlich bezeichnet ist, ist gewissermaßen eine Mischform aus dem griechischen Aegidius und der französischen Version des Namens Gilles. Der weithin verehrte Gründer eines Benediktinerkonvents im Süden Frankreichs ist hier als Märtyrer mit einem Kreuz in der Rechten dargestellt, nicht aber, wie üblich, als Mönch[193]. Er trägt eine blaue Tunika mit einem dekorierten, gelben oder goldenen Ziersaum und einem ebensolchen Schulterbehang, darüber einen roten Mantel, der mit kreisförmigen Motiven geschmückt ist und an der rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird. Das lockige braune Haar des bartlosen Heiligen reicht bis zu den Schultern. Gilles trägt eine Kopfbedeckung, deren Farbe wohl ursprünglich schwarz war. Die Bekleidung deutet auf eine wohlhabende Person zivilen Standes, vielleicht einen Kaufmann. Das gut erhaltene Bild zeigt eine überraschend hohe Qualität, erkennbar an der leichten Drehung des sanft modellierten Kopfes und der sicheren Proportionierung. Unter den Wandbildern der Felsenkirche läßt es sich nur mit der Heiligen Sophia sowie vielleicht dem Fragment Nr. 8 vergleichen.

11.) Fragment (ehemaliger Antonius ?)

An der rechten, in der Art einer Apside leicht gewölbten Wand des rechten Nebenraums ist nur noch ein Fragment eines Wandbildes erhalten, dessen obere Hälfte die Spuren eines gewaltsamen Eingriffs zeigt. Es scheint sich, soweit aus den nicht sehr genauen Beschreibungen der Materaner Inventare hervorgeht, um ein Bild zu handeln, das 1962 mit vielen anderen entwendet wurde, im *Guida alle Chiese rupestri* von 1988 aber noch abgebildet ist: ein weißbärtiger Heiliger mit dunklem Gewand und weißer Kapuze[194]. Dies ist die Ikonographie des Heiligen Antonius. Innerhalb der Kirche läßt sich die Stilistik des qualitätvollen Bildes nur mit der großformatigen Büste des Nikolaus vergleichen. Die prägnanten Gesichtszüge, die großen Augen und vor allem die Bartpartie entsprechen zudem genauestens der Darstellung des Heiligen Gregor in S. Lucia alle Malve. Es scheint sich um ein Bild derselben Zeit (um 1270), wenn nicht desselben Malers zu handeln.

Die Wandbilder in Madonna degli Angeli lassen sich in vier Gruppen einteilen: die Bilder der Heiligen Sophia und des Gilius entstanden, wie die Heilige in S. Spirito, um die Mitte des 13. Jahrhunderts; die großformatige Nikolaus-Büste und der nicht erhaltene Antonius stammen

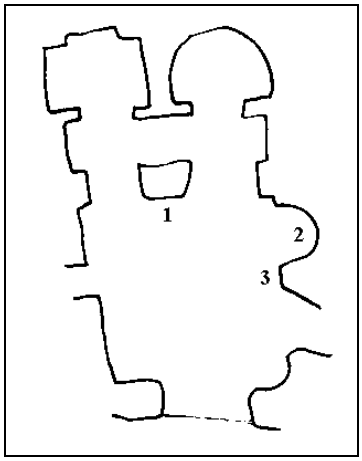
---

[191] Vgl. Abschnitt III.2: Wandmalerei und Ikonen.
[192] Vgl. WEITZMANN 1976.
[193] Vgl. KAFTAL 1965; LCI.
[194] Vgl. LA SCALETTA 1966; GUIDA 1988, S. 70 und Abb. S. 85.

aus derselben Zeit wie der Gregor in S. Lucia alle Malve, also um 1270; die Bilder mit den Inschriftmedaillons gehören wohl schon ins 14. Jahrhundert, die beiden Bilder der Altarwand sind nochmals später. Es mag sein, daß die Felsenkirche selbst schon vor dem 13. Jahrhundert bestand. Sie wurde, nach der erhaltenen Wandmalerei zu schließen, vom 15. Jahrhundert an nur noch gelegentlich genutzt. Erst im 18. Jahrhundert versuchte man den Kult auf dem Hügel gegenüber der Stadt wiederzubeleben.

Literatur: NELLI 1751, Kap. 44; VOLPE 1842; GABRIELI 1936, Nr. 149; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.337; GRELLE JUSCO 1981, S.40; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.13.

1.13. *S. Falcione* (S. Canione)



S. Falcione gehört zum ältesten Repertoire der Forschung über die Materaner Höhlenkirchen. Wie eine neuere Untersuchung gezeigt hat, war die schon bei Volpe 1842, Diehl und Bertaux genannte Kirche in Wirklichkeit Canio, dem Patron von Acerenza geweiht, was durch die Profanisierung der Kirche und eine dialektale Verschleifung der Bezeichnung in Vergessenheit geriet[195]. Auch zur Funktion der Felsenkirche haben sich falsche Vorstellungen eingebürgert.
S. Falcione ist einer von mehreren Höhlenräumen in einer *lama* auf der linken, Matera gegenübergelegenen Seite der Gravina. Diese Höhlen wurden nach der Profanierung der Felsenkirche als Schafställe genutzt. Vor diesen Ställen befindet sich ein ummauertes Gehege. Die Mauer besteht aus Tuffsteinblöcken, die vom Boden der Kirche abgebaut wurden - ursprünglich lag das Fußbodenniveau, das sich heute auf einer Ebene mit den angrenzenden Räumen befindet, höher. Diese Räume, die seither als *Laura* eines griechischen Konvents angesprochen wurden, entpuppen sich als wesentlich spätere Anbauten im Zuge der profanen Nutzung des Geländes - ursprünglich lag die Felsenkirche für sich, wie eine Reihe anderer Kirchen auf dieser Seite des Tales. Es handelt sich auch in diesem Fall um eine Wallfahrtskapelle, die Canio, dem Patron von Acerenza geweiht war. Dies spricht wiederum für eine Datierung in die normannische Epoche, als Matera dem Bistum von Acerenza angehörte.
Für eine frühe Datierung spricht auch die Typologie der Felsenkirche, die sich mit S. Nicola dei Greci vergleichen läßt. In beiden Fällen handelt es sich Doppelkirchen ohne jeden bauplastischen Dekor. In S. Nicola dei Greci ist die Decke eines Vorraums, der in beide Schiffe Einlaß bietet, heute eingestürzt, an der linken Seite befindet sich in einer tiefen Apsis ein Nebenaltar. Ein ebensolcher Altar befindet sich hier auf der rechten Seite eines quadratischen Raumes[196], von dem in derselben Weise zwei Schiffe abgehen, die wie in S. Nicola jeweils aus einem Vorraum und dem ebenso tiefen Chor oder der Apsis bestehen. Entlang der Rundung des rechten Chorraums verläuft eine aus dem Fels herausgearbeitete Bank. Die erhaltenen Wandbilder befinden sich nicht in den Apsiden, sondern in der quadratischen Aula.

[195] Vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, S. 99, Fußnote 1.
[196] Die Deutung als Ambo oder Kathedra ist indiskutabel: selbst ein kleingewachsener, sitzender Prediger müßte sich unter der Kalotte der Nische zusammenkrümmen, wollte er auf dem Stein Platz nehmen; vgl. LA SCALETTA 1966, GUIDA 1988, CHIESE E ASCETERI 1995.

1.) Nikolaus

Der Bischof am Mittelpfeiler der Felsenkirche ist nicht, wie man vermuten könnte, der Titelheilige Canio, sondern, wie eine Inschrift unzweideutig mitteilt, *N*[I]*CO*[LAUS]. Er trägt über einer roten Kasel das Pallium in der älteren Y-Form, dessen Ende er wie ein Manipel über den linken Unterarm gelegt hat[197]. Dort, und im Bereich des Kopfes, ist nur die Vorzeichnung des Bildes erhalten, das wohl ungefähr in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist. Anscheinend wollte man zu dieser Zeit mit einem Wandbild an dieser zentralen Position der Kirche nicht an Canio und die Verbindung Materas zu Acerenza erinnern.

2.) Darbringung im Tempel

In der Kalotte der Altarnische auf der rechten Seite war die Darbringung Christi im Tempel dargestellt, wie aus den Ausführungen Diehls und Bertaux' hervorgeht. Heute ist nur noch ein schmaler Rand des Bildes übrig, der nur mit Mühe, unter Zuhilfenahme der älteren Beschreibungen, auf das Thema schließen läßt. Links steht Joseph, es folgt der Nimbus mit dem Maphorion der Madonna und bei genauerem Hinsehen weiter zur Bildmitte der Kreuznimbus des Kindes, und schließlich erkennt man nur noch schemenhaft den geneigten, grauhaarigen Kopf des Priesters Simeon. Als vierte Figur folgte, den Beschreibungen Diehls und Bertaux' zufolge, die Heilige Anna, die ein Blatt in der Hand hielt, auf dem der griechischen Text: *TYTO BPEΦO PNY KELH* zu lesen war (Τουτο το Βρε φοζ τον ουρανον και την εδημιουργησε)[198]. Offenbar war der Altar der Darbringung im Tempel geweiht - das Fest am 2. Februar wird auch *Candelora* genannt, weil an diesem Tag geweihte Kerzen verteilt werden[199].

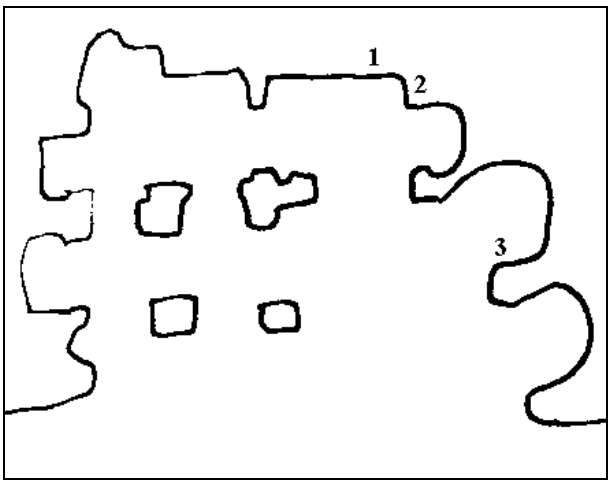
3.) Nikolaus (?)

Rechts neben der Altarnische war wahrscheinlich nochmals der Heilige Nikolaus zu sehen. Man erkennt noch das Pallium, das der heilige Bischof über einer roten Kasel und einer blauen Albe trägt. Die blassen Farben erinnern an das entsprechende Bild in S. Maria della Valle. In der Zeit um 1300 kann mit einem Bischof, der keine Mitra trägt, wohl nur Nikolaus gemeint sein.

Literatur: GATTINI SEN, S.93; VOLPE 1842; DIEHL 1894, S.151 f.; BERTAUX 1903, S.146; GABRIELI 1936, Nr. 104; CAPPELLI 1957, S.254; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.332, 337; RIZZI 1969; PACE 1980; ROTILI 1980, S.87; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.17.

[197] Auf der Kasel sieht man als Ritzzeichnung das frontale Portrait eines Verehrers späterer Zeit.
[198] CHIESE E ASCETERI 1995, S.99, Fußnote 5.
[199] Insofern kommt vielleicht auch eine Ableitung des Titels der Kirche von *Can*delora statt *Can*io in Betracht.

1.14. Madonna delle tre porte



Um die Wallfahrtskapelle Madonna delle tre porte zu erreichen, mußte man in früheren Zeiten von Matera aus ins Tal der Gravina hinabsteigen, den Bachlauf überqueren und auf einem langen, steilen Weg den gegenüberliegenden Hang erklimmen. Heute ist die Felsenkirche vom Parkplatz des Belvedere, mit dem Panoramablick auf das Altstadtgebiet von Matera, leicht zu erreichen. Die Folge ist ein desolater Zustand des Bauwerks, und zwar nicht nur, weil das vordere, rechte Schiff der dreischiffigen, dreijochigen Felsenkirche eingestürzt und die Wandmalerei durch Klimaeinwirkungen verblaßt ist. 1962 wurde die Kirche ihrer beiden ältesten Bilder beraubt, und obwohl zwei Fragmente zurückgewonnen werden konnten, läßt sich der ursprüngliche Zustand heute kaum noch erahnen. Seither unterliegen auch die verbleibenden Wandbilder des 15. Jahrhunderts einer zunehmenden Zerstörung. Köpfe wurden entfernt oder zu entfernen versucht, die Oberfläche aufgehackt und zerkratzt. Was noch erhalten ist, ist über und über mit Graffittis beschrieben und bemalt.
Neben diesen neueren Spuren der Zerstörung zeigt die Felsenkirche zahlreiche Spuren eine jahrhundertelangen, intensiven Nutzung. Einer der Pfeiler trägt ein gemaltes rotes Kreuz in einem quadratischen Feld; auf dem Rahmen ist deutlich die Jahreszahl 1628 zu erkennen. Zahlreiche einfache, tief eingeritzte Kreuze von Pilgern, die die Marienkapelle aufsuchten, befinden sich an den Pfeilern und im Eingangsbereich der Felsenkirche. Bis auf die schräge Anordnung der Apsiden, die einer besseren Belichtung dient, zeigt Madonna delle tre porte einen regelmäßigen Grundriß ohne jeden plastischen Dekor, wenn man von einem schlichten Falz am Apsisbogen einmal absieht. Die Orientierung nach Osten ist vor allem an den zwei Wandbildern der Hauptapsis erkennbar, die aus dem 15. Jahrhundert stammen. An der Stirnseite ist eine Deesis-Gruppe, auf der linken Seite die *Madonna della Melagrana* dargestellt. Die beiden Bilder stammen aus derselben Zeit wie eine Verkündigungsszene, die sich an der Rückwand der Felsenkirche befand, links neben dem ältesten Bild einer thronenden Madonna.

1.) Madonna Theotokos

Lange bevor im 15. Jahrhundert die Hauptapsis mit zwei Wandbildern ausgestattet wurde, entstand das erste Wandbild, vorne links an der Seitenwand der parallel zum Tal ausgerichteten Felsenkirche - also in der Position einer Ikone. Dies ist heute nur noch aus den Randpartien des bis 1962 gut erhaltenen Marienbildes ersichtlich, von dem man, in einen ornamentierten Rahmen, gerade noch Thronlehne und Kissenrolle und das Sigel θY erkennt. Die bei Bertaux abgebildete Madonna hat schon Diehl in höchsten Tönen gelobt: *L'insieme richiama in maniera notevolissima le Vergini del Cimabue*[200]. Diehl überliefert auch die Weihinschrift *Memento Dne famuli tui Simeonis et uxoris ejus*, wo heute allenfalls Graffitti von Ausflüglern zu lesen sind. Die geraubten Köpfe der Madonna und des frontal auf dem Schoß der Mutter sitzenden Kindes konnten allerdings nach Matera zurückgebracht werden und befinden sich heute im Depot der Sopraintendenza.

[200] BERTAUX 1903, S.151, Fig. 64; DIEHL 1894, S. 151 f.

Die hohe Qualität des Bildes ist nicht nur an den regelmäßigen Proportionen, sondern auch an den leichten Abweichungen von der Symmetrie, dem nach links gewandten Blick der Maria und der gegenläufigen Blickrichtung des Kindes erkennbar. Die Madonna trägt über einem roten Untergewand ein blaues Maphorion. Die Form, in der sich die Falten des Maphorions um ihren Kopf legen, aber auch die ebenmäßigen Gesichtszüge mit der schmalen Nase ähneln wohl nicht zufällig der *Madonna della bruna*, von der sich das Bild andererseits im ikonographischen Typus und in den Gewandfarben unterscheidet. Wieder handelt es sich hier um eine Marien-Wallfahrtskapelle, die unmittelbar gegenüber der Stadt, früher als S. Maria della Palomba und wahrscheinlich im Anschluß an den Kathedralbau entstand. Zu dieser Zeit begann die Gottesmutter, infolge der Erhebung Materas zum Erzbischofssitz, den Heiligen Eustachius als Stadtpatron abzulösen. Das Bild der Titelheiligen der Felsenkirche, zu der wohl an dem einen oder anderen Marienfest eine Wallfahrt veranstaltet wurde, wurde von einem privaten Stifterpaar in Auftrag gegeben.

2.) Kreuzigungsgruppe

Eine kleine, spätere, in ihrer Expressivität wohl nicht vor Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Kreuzigungsgruppe schließt sich rechts über Eck, an der Stirnseite des linken Apsisbogens an das Marienbild an. Der tote Christus hängt mit gestreckten Armen und auf die Brust herabgesunkenem Kopf an einem leicht schrägstehenden, Y-förmigen Kreuz. Ein Windstoß scheint das Perizom erfaßt zu haben, der Hintergrund über dem Kreuz trägt ein bewegtes Ornament. Links steht Maria, *MAT*[ER] *D*[OMI]*NI*, rechts der Evangelist Johannes, die Blicke nach oben, auf den Gekreuzigten gerichtet.

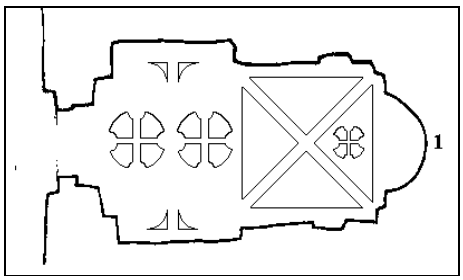
3.) Madonna

Im *Guida alle Chiese rupestri del materano* ist noch ein zweites Marienbild abgebildet, das ebenfalls aus Madonna delle tre porte stammen soll[201]. Maria hält das Kind auf dem rechten Arm mit beiden Händen umschlossen; sie hat den Kopf geneigt, die Blicke sind einander zugewandt. Obwohl nur dieses kleine Fragment erhalten ist, zeigt sich an diversen Details, daß das Bild später entstanden sein muß, als das erste Marienbild der Felsenkirche: der Gewandsaum am Hals der Madonna, das Haar, das unter ihrem Maphorion hervorschaut, das volle, schulterlange Haar des Kindes und die plastische Modellierung seines Kopfes, sowie der dunkelrote Hintergrund lassen sich nur mit Bildern des14. Jahrhunderts vergleichen. Wie die Fotografie erkennen läßt, befand sich das Fragment zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits nicht mehr vor Ort, sondern von der Wand abgenommen in einem Holzrahmen. Leider war es nicht möglich, Auskunft über den gegenwärtigen Aufbewahrungsort des Bildes zu erhalten.

Lit.: GATTINI SEN, S.93; VOLPE 1842; DIEHL 1894, S.157 f.; BERTAUX 1903, S.150 f. und Fig. 64; GABRIELI 1936, Nr. 106; CAPPELLI 1957; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.337, 340; ROTILI 1980, S.10, 89, 158, 161; GRELLE JUSCO 1981; GUIDA 1988; PACE 1994A; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.25; ALTHAUS 1997, Nr. 42.

[201] GUIDA 1988, S.95.

1.15. Madonna delle Croci (auch *della Croce*)



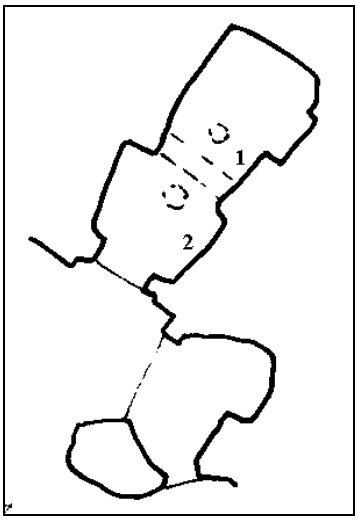
Wenn man, von Madonna delle tre porte ausgehend, ein Nebental der Gravina umrundet, stößt man an einer kleinen Felskante auf eine weitere Marien-Wallfahrtskapelle, die wegen einiger großer, in die Decke eingetiefter Kreuzmedaillons als *Madonna delle croci* bezeichnet wird. Auch in diesem Fall zeugen zahlreiche, in die Wände eingeritzte Kreuze von einem regen Pilgerverkehr. Ein kleines Portal mit Tympanon und abgetrepptem Gewände gibt Einlaß in eine sehr regelmäßig gearbeitete Felsenkirche, die aus zwei annähernd quadratischen Räumen besteht. Die beiden Raumteile sind durch einen flachen Bogen getrennt, desen Form sich in den Blendbögen der Seitenwände wiederholt. Die Decke des Chorraums hat die Form eines Kreuzrippengewölbes - ein sicheres Indiz für eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die große, halbrunde Apsis enthält das einzige, außerordentlich qualitätvolle Wandbild der Felsenkirche. Dreht man sich um und blickt zurück nach draußen, sieht man in der Türöffnung die Kathedrale von Matera.

Thronende Madonna zwischen zwei Engeln

Das Apsisbild in Madonna delle croci gehört zu den anspruchsvollsten und besterhaltenen Wandbildern Materas. Auf einem breiten Thron, dessen Lehne lyraförmig gebaucht ist, sitzt die Madonna, in der asymmetrischen Position des *byzantinischen Kontrapost*. Christus sitzt mit gekreuzten Beinen in zentraler Position auf ihrem Schoß, die segnende Rechte hoch erhoben und in der Linken einen Rotulus. Maria trägt ein purpurrotes Gewand und ein blaues Maphorion, Christus einen roten Mantel über einer weißen Tunika. Thronlehne, Kissen, Sitzfläche und Suppedaneum sind mit unterschiedlichen Ornamenten geschmückt. Der Faltenwurf - vor allem der lasierende Farbauftrag zur Wiedergabe der Schattenpartien an den Beinpartien der Madonna - zeugt von einer versierten Malweise, wie sie unter den Wandbildern des Untersuchungsgebiets kaum ein zweites Mal anzutreffen ist. Rechts und links des Thrones nähern sich mit ausholenden Schritten zwei Engel, als *A*[N]*GEL*[VS] *GABRIEL* und *A*[N]*GELVS RAFAEL* inschriftlich gekennzeichnet. Sie halten in der jeweils hinteren Hand eine Sphaira und schwenken mit der vorderen ein Weihrauchfaß. Die langen, spitzen Flügel antworten auf die Biegung der Thronlehne. Die lebhafte Bewegung der Engel konstrastiert mit der frontal und unbeweglich thronenden Madonna.
Ikonographischer Typus, Gewandfarben und Stilistik, zumindest soweit sich dies anhand eines Vergleichs der Köpfe der Madonna beurteilen läßt, stimmen weitgehend mit dem älteren Marienbild in Madonna delle tre porte überein - Abweichungen ergeben sich vor allem aus dem unterschiedlichen Bildformat. Beide Bilder entstanden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Anschluß an das Marienbild in der Kathedrale, was auch die Bauform des Kreuzrippengewölbes bestätigt. Nur die gestiegene Bedeutung Materas als Sitz des Erzbischofs von Acerenza erklärt die hohe Qualität der Malerei, die in früherer und späterer Zeit nicht erreicht wurde.

Lit.: GABRIELI 1936, Nr. 159; CAPPELLI 1957, S.254; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.332, 336, 340; ROTILI 1980, S.86 f., 158; PACE 1980, 1994A; GRELLE JUSCO 1981; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 27; ALTHAUS 1997, Nr. 41.

1.16. S. Nicola a Chiancalata



Auch auf der rechten Seite der Gravina gibt es, teils am Talrand, teils an der Straße zum Golf von Tarent, eine Reihe, zum Teil sehr alter Felsenkirchen, die allerdings nicht alle auch eine entsprechend alte Wandmalerei enthalten. Anders als im Fall der Wallfahrtskapellen auf der gegenüberliegenden Talseite läßt sich die Funktion dieser Kirchen, zu denen in der Regel keine schriftliche Überlieferung vorliegt, nur schwer bestimmen.
S. Nicola a Chiancalata ist eine von zwei Felsenkirchen in einer *lama* im Gebiet Chiancalata, zwischen dem höhergelegenen, heute bebauten Stadtteil Agna und einer scharfen Biegung der nach Miglionico führenden Straße. Das Tal bildet an dieser Stelle zwei Stufen, große, runde Abschnitte mit einer natürlichen Einfassung durch die Felskanten des Talrandes, in denen sich jeweils eine Felsenkirche befindet. Von der Straße aus erreicht man zuerst *Crocefisso a Chiancalata*, benannt nach dem Wandbild einer Kreuzigung, das zusammen mit zwei weiteren Bildern 1961 zerstört wurde. Der stark beschädigte, verwahrloste Raum ist heute kaum noch als Kirche zu erkennen. Besser erhalten ist S. Nicola a Chiancalata im höhergelegenen Talabschnitt. Die nur rund 5 m lange Kirche ist durch einen Bogen in zwei Teile geteilt. Ein Zickzackfries als oberer Wandabschluß des Chorraums und zwei kreisförmige Vertiefungen in der Decke jedes der beiden Raumabschnitte lassen sich mit S. Lucia alle Malve vergleichen und deuten auf ein hohes Alter der Felsenkirche. Wandbilder befinden sich nicht an der Stirnwand des Chorraums, sondern in beiden Raumhälften jeweils an der rechten Seitenwand.
Rechts neben der Kapelle sieht man die kleine Zelle eines Kustoden mit einem Bett aus Stein, das beim Ausgraben des Raumes stehengelassen wurde. Unterhalb links folgt ein sehr großer, wesentlich späterer Höhlenraum, der wahrscheinlich als Stall diente. Anschließend sieht man ein Stück der in den Fels gegrabenen, alten, von Matera aus südwärts führenden Straße (Abb. S.31, links unten): S. Nicola a Chiancalata war eine kleine, von einem Mönch oder Kustoden bewachte Wegkapelle an der Straße von Matera zum Golf von Tarent, bei der Reisende Halt machten, um für eine glücklichen Fortgang ihrer Unternehmung zu beten. Auch hier zeugen einige in die Wand eingravierte Kreuze vom Besuch der Gläubigen.

Wandbilder

1.) Nikolaus

Das Wandbild im Chorraum der Felsenkirche ist stark verblaßt, doch erlaubt die Inschrift *NICOLA*[VS] die Identifikation des Heiligen - der linke Bildrand ist aufgegraben, offenbar beim Versuch, das Bild von der Wand zu entfernen. Das Bild, das die ganze Höhe der Seitenwand einnimmt, stammt nicht aus der Entstehungszeit der Felsenkirche: der leicht hervortretende Zickzackfries, der den Deckenabschluß der Wand bildete, wurde an dieser Stelle wieder abgearbeitet. Die Y-Form des Palliums, dessen Ende der heilige Bischof wie ein Manipel über den linken Unterarm gelegt hat, spricht aber für eine Entstehung noch im 13. Jahrhundert.

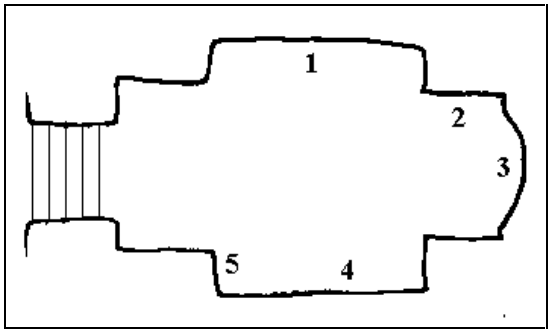
2.) Kruzifix (nicht erhalten)

Von einem zweiten Wandbild im Vorraum der Kapelle sind nur noch die Umrisse zu sehen. Es handelte sich offenbar um ein Kruzifix, bei dem wie bei einem Tafelkreuz die Gesichter

der Maria und des Johannes an den Enden der Kreuzarme angebracht waren. An diesen Stellen, und dort, wo sich das Haupt Christi befunden haben muß, sind heute innerhalb der Konturen des Kreuzes quadratische Vertiefungen zu sehen[202].

Lit.: LA SCALETTA 1966; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 83.

1.17. *Cripta del Cristo docente* (*Cripta del Battista in Contrada Agna*)



Die nach dem Apsisbild benannte Felsenkirche *Cripta del Cristo Docente* wurde erst vor kurzer Zeit in einem Olivenhain am Rand des Neubaugebietes Agna entdeckt[203]. Durch einen von Gräsern überwucherten Eingang führen einige Stufen in die gänzlich unter Geländeniveau gelegene Kapelle hinab. Sie besteht aus einem einzigen Raum mit einer Apsis und sehr breiten, flachen, seitlichen Wandnischen. Die Wandbilder sind schlecht erhalten, doch weitgehend noch lesbar.

1.) Madonna mit Kind, Heiliger und Stifterfiguren

Unter dem flachen Blendbogen an der linken Seitenwand der Felsenkirche thront, rechts neben einem nicht mehr identifizierbaren, stehenden Heiligen - möglicherweise ein Apostel - die Madonna. Sie trägt ein blaues Gewand und ein braunes Maphorion - auch bei den anderen Figuren bestehen die Gewandfarben ausschließlich aus Braun- und Blautönen. Das Kind steht in frontaler Stellung auf dem Schoß der Mutter, segnet mit der hoch erhobenen Rechten und hält in der linken Hand einen Rotulus. Am Rande, links und rechts stehen zwei Stifterfiguren, die in fürbittendem Gestus die Hände erhoben haben. Der linke, schlecht erkennbare Stifter trägt etwas längeres, volles, lockiges Haar und Vollbart. Der besser erhaltene, rechte Stifter trägt ebenfalls einen schmalen Vollbart, kurzes, braunes Haar und eine Kopfbedeckung, sowie über einem fußlangen blauen Gewand einen langen, weißen Schal oder eine Stola und einen dekorierten Mantel in Brauntönen. Die begleitende Inschrift lautet in beiden Fällen: *MEMENTO D*[OMI]*NE FAMVLI TVI* [....], der Name des linken Stifters ist vielleicht als *Lucas* zu lesen.

2.) Johannes der Täufer

Der Heilige an der Seitenwand links neben der Apsis, läßt sich anhand der Inschrift einer geöffneten Buchrolle in seiner linken Hand als Johannes der Täufer identifizieren: *EGO VOS C*[L]*AMANTIS IN DE*[SERTO]. Obwohl hier wie in S. Lucia alle Malve das Thema des Predigers in der Wüste angesprochen ist, ist Johannes nicht als Eremit dargestellt. Er trägt einen langen, braunen Mantel über einer weißen Tunika.

3.) Thronender Christus

Das Apsisbild ist vor allem im mittleren Bereich stark beschädigt. Man erkennt die Haarkalotte, die Beinpartie und eine enorme Kissenrolle vom Thron Christi, der in der linken Hand das geöffnete Buch hält und mit der hocherhobenen rechten Hand segnet.

---

[202] GUIDA 1988, S.118, Fußnote 2; CHIESE E ASCETERI 1995, S.140, Fußnote 1.
[203] MOLITERNI 1991, S. 14.

4.) Szene (Christi Geburt ?)

Sehr undeutlich und unzusammenhängend erkennt man nur noch Restpartien des Bildes in der breiten Blendbogennische an der rechten Seitenwand der Felsenkirche: vor allem links eine Art Throngestell mit einem Kissen darauf. Es könnte sich um eine neutestamentarische Szene wie die Geburt Christi oder die Anbetung der Magier handeln.

5.) Eremit

In der Laibung des Bogens, in Richtung zum Ausgang der Kirche, sieht man die Figur eines unbekleideten Eremiten mit nackten Beinen. In dieser Ikonographie wurde vor allem der Heilige Onophrius dargestellt (vgl. Abb.5.8)[204].

Die Wandbilder der Felsenkirche entstanden offenbar in einem Zug - möglicherweise geht also nicht nur das Marienbild, sondern die komplette Ausmalung auf den Auftrag der dargestellten Stifter zurück. Mit den großen Blendbogennischen erinnert die kleine, regelmäßig gegrabene Felsenkirche etwas an Madonna delle croci. Sie könnte gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden und sogleich mit Wandbildern ausgestattet worden sein. Es handelt sich um das einzige Beispiel des Untersuchungsgebiets, bei dem Stifterfiguren zusätzlich von einer Weihinschrift begleitet sind.

Lit.: MOLITERNI 1991, S.14; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 33.

1.18. S. Michele all'Ofra

Diese erst kürzlich entdeckte Michaelsgrotte befindet sich etwa 5 km südlich von Matera im Bezirk Ofra, auf der rechten Talseite der Gravina. S. Michele all'Ofra ist eine natürliche Höhle, die, wie das Vorbild auf dem Gargano, dem Erzengel geweiht war. Es gab im Materaner Gebiet noch eine zweite solche Michaelshöhle: auch die *Grotta dei pipistrelli*, die größte natürliche Höhle der Gravina, diente als Michaelsheiligtum und enthielt ein Wandbild des Erzengels, das allerdings nicht erhalten ist[205]. S. Michele all'Ofra, 1544 zur erzbischöflichen Mensa gehörig, wurde in späterer Zeit profaniert und als Schafgehege genutzt[206]. Davon zeugen zwei Trockenmauern, vor dem Eingang und längs, im Inneren der Höhle. Eine Rinne über dem Eingang fängt Regenwasser ab und leitet es auf der linken Seite in eine Zisterne. Aus der Zeit der kultischen Nutzung stammen zwei Arkosoliengräber außen rechts und vorne links im Inneren. Etwas weiter hinten befindet sich der Altar, rechts neben einer Apsisnische, die das Wandbild des Erzengels enthält.

Erzengel Michael

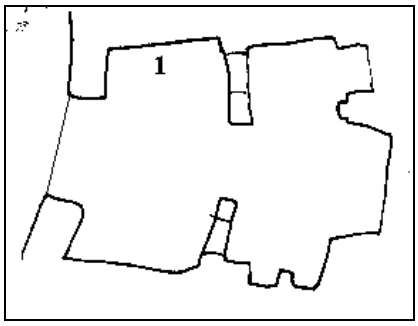
Das Bild des Erzengels Michael in S. Michele all'Ofra entspricht weitgehend dem besser erhaltenen Wandbild in S. Lucia alle Malve - ein Unterschied ergibt sich vor allem aus dem breiteren Bildformat. Der Engel trägt ein blaues Gewand mit einem roten Rautenmuster, der Dekor des Loros besteht aus einer blauen Ranke auf gelbem Grund. Deutlich sieht man unter den Füßen des Engels den Drachen, dem Michael mit der hoch erhobenen rechten Hand die

[204] Beispielsweise in der rechten Apsis der Krypta der Kathedrale von Bari; S. Maria a Cerrate; S. Marina in Muro Leccese, s. FALLA CASTELFRANCHI 1991A.
[205] Nach Aussage des Materaner Archäologen Domenico Ridola; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 154.
[206] CHIESE E ASCETERI 1995, S. 110, Fußnote 1.

Lanze in den Schlund stößt. Im Bereich des Kopfes und im mittleren Teil des Bildes hat sich der Putz von der Wand gelöst, so daß unter anderem von einer siebenzeiligen Inschrift auf der linken Seite nur noch wenige Buchstaben zu lesen sind[207].

Lit.: CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 37; MOLITERNI 1996, S.59 ff.

1.19. S. Nicola al Saraceno (S. Nicola della Murgia, *Cripta del Saraceno*)



Etwa in der Mitte zwischen Matera und Montescaglioso, in einer besonders urwüchsigen Zone, befindet sich, in einer *lama* auf der linken Seite der Gravina, die größte, reine Felsensiedlung der Region, das *Villaggio Saraceno*. Das verlassene Casale besteht aus rund siebzig Höhlen, die in drei übereinanderliegenden Reihen in die felsigen Ränder des Tales gegraben sind. Die Bezeichnung *Villaggio Saraceno* geht nicht auf eine arabische Bevölkerung, sondern auf eine Familie Saracenus zurück, die Nelli zufolge im 18. Jahrhundert das Casale und die umgebenden Ländereien besaß[208]. Da ein *iudex Saracenus* und sein Sohn Johannes in Matera schon im 13. Jahrhundert nachweisbar sind, könnte es sich um eine Siedlung handeln, die im Statut Friedrichs II. über die Reparatur der Kastelle genannt ist: *Domus Girofalci reparari potest per homini Sassi Caviosi de Matera et per Sarracenos casalis S. Iacobi*[209]. Die guterhaltene *domus* Girifalco, heute Teil einer Masseria, befindet sich an der Einmündung der Gravina di Ginosa in den Bradano (Abb. S.3). Vom *Villaggio Saraceno* aus führte in mittelalterlicher Zeit ein Weg nach Ginosa - die Entfernung zum Anwesen Girifalco beträgt rund 25 km, immerhin noch 10 km weniger, als zwischen Girifalco und dem Sasso Caveoso von Matera (s. Karte S.45). Von der Größe her läßt sich das Casale mit rund 70 Höhlen durchaus mit anderen Ortschaften vergleichen, die im Statut über die Reparatur der Kastelle genannt sind[210].

Im Bereich des *Villaggio Saraceno* selbst befinden sich zwei Felsenkirchen, deren Patrozinium nicht bekannt ist[211]. Die größere dieser Kirchen besteht aus einem quergelagerten Vorraum, von dem aus sich drei weitere Räume erschließen: links nach vorn ein kleiner Raum mit einem Taufbecken, zur Seite rechts eine Seitenkapelle mit eigenem Altar und zwischen diesen beiden Räumen ein länglicher Saal, an den sich, getrennt durch eine Chorschranke mit drei rundbogigen Öffnungen, der Chorraum anschließt. Die Wände der Seitenkapelle und des Chores tragen, ähnlich wie in S. Lucia alle Malve, eine Nischengliederung, in der Decke befindet sich eine kreisrunde Vertiefung, der große Altarblock im Mittelpunkt des Chorraums trägt auf der Vorderseite ein Kreuz. Der Dekor zweier Pilaster an den Seitenwänden scheint auf eine ungefähre Datierung ins 12. Jahrhundert hinzuweisen[212]. An drei Stellen, im Eingangsbereich und in der Kapelle rechts, sieht man kleinere Überreste mittelalterlicher Wandmalerei.

Diese Kirche war zweifellos Vorbild für S. Nicola al Saraceno, eine kleine Felsenkirche, die sich unmittelbar am Talrand der *Gravina di Matera* befindet, rechter Hand vom Ausgang des *Villaggio Saraceno* (S. Nicola ist heute nur schwer zu erreichen, da die Felskante unmittelbar

---

[207] ....C.LASAGMI / D.....OV....TI /.....DIV (?) ...[...]

[208] NELLI 1751, Kap.50; VOLPE 1818, S.271; CHIESE E ASCETERI 1995, S.117 f.

[209] STHAMER 1914, NR.122; zu Richter Saracenus s. historischer Abschnitt, Institutionen ...

[210] Selbst Acerenza hatte 1277 nicht mehr als 93 Feuerstellen, s. REG. CANC. ANG., S.306 ff.

[211] Bei der Bezeichnung einer dieser Kirchen als *S. Luca alla Selva* handelt es sich um eine willkürliche Zuschreibung - es könnte sich ebensogut um eine Jakobskirche handeln, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 51.

[212] In der freien Abwandlung architektonischer Motive vergleichbar mit S. Domenica in Ginosa oder Madonna delle virtù in Matera.

vor der Kirche abgebrochen ist): wie dort ist ein kleiner Saal mit einer umlaufenden Bank vom Chorraum abgetrennt. Ein Torbogen gibt Einlaß in den Chor, der zusätzlich von zwei Fensteröffnungen auf beiden Seiten belichtet wird. In der Mitte steht ein Altarblock, darüber befindet sich in der Decke eine kreisrunde Vertiefung. Das einzige Wandbild der kleinen Kirche erlaubt die Identifikation mit einer 1599 urkundlich genannten Kapelle *S. Nicola della Murgia*[213].

Nikolaus

Das Wandbild des Titelheiligen befindet sich nicht im Chor, sondern wie eine Ikone links an der Seitenwand der Aula. Die Identität des Heiligen mit der hohen Stirn und dem grauen Vollbart ist durch die Namensinschrift *NICOLAVS* gesichert. Allenfalls an der Modellierung der Stirnfalten mit aufgesetzten Glanzlichtern erkennt man noch die Qualität des stark verblaßten und beschädigten Bildes. Die Y-Form des Palliums spricht für eine Entstehung im 13. Jahrhundert.

Lit.: LA SCALETTA 1966; MOLITERNI 1991; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 83.

1.20. Cristo la Selva (SS. Crocefisso della Selva)

Das *Villaggio Saraceno* war in früheren Zeiten durch eine Brücke, den *ponte della Selva*, mit der Straße verbunden, die von Matera aus auf der rechten Talseite der Gravina südwärts führte. Oberhalb dieser Brücke, genau gegenüber von S. Nicola al Saraceno, befindet sich die Felsenkirche Cristo la Selva. Wie der Name besagt, handelt es sich seit jeher um eine wilde, bewaldete Zone[214]. Der Titel *Cristo* oder *SS. Crocefisso* bezieht sich auf ein Wandbild im Inneren dieser Felsenkirche, das 1711 oder 1712 neu entdeckt wurde, *e per la devozione di detto Crocefisso si commosse tutto il popolo di questa città, con molto fervore, e divozione andando ivi ad adorarlo*, wie Nelli 1751 schreibt[215]. Die Felsenkirche wurde vergrößert, neue Altäre wurden eingerichtet, Beichtstühle in die Seitenwände gegraben, Unterkünfte für Pilger geschaffen und ein bequemer, breiter Weg angelegt, der die Ankunft erleichtern sollte. Dies ist der teilweise in den Tuffstein gegrabene Weg, auf dem man heute von der Masseria Passarelli aus die Felsenkirche erreicht. Aus derselben Zeit stammen die gemauerte Fassade der Kirche, ein Campanile, der Chorbereich mit einem barocken Marmoraltar und die Nebenräume. Besonders die Karfreitagsmesse zog im 18. Jahrhundert Pilger aus Matera an. Allerdings hatte diese Verehrung schon zu Zeiten Nellis wieder nachgelassen.

1.) Christus am Kreuz

Ein kleines Wandbild über einem dreistufigen Altar, links vorn im rechteckigen Saal der Felsenkirche, zeigt den gekreuzigten *Christus patiens* im Viernageltypus. Der Körper des Toten ist zur Seite gebogen, Blut spritzt aus den Wunden. Ein Ausdruck des Leidens zeichnet das auf die Brust herabgesunkene Gesicht mit den hochgezogenen Augenbrauen, den geschlossenen Augen und dem spitzen, bärtigen Kinn. Nicht nur an der Leidensmiene und der Proportionierung des am Kreuz hängenden Körpers zeigt sich die hohe Qualität des Bildes, sondern auch an der schwungvollen Faltengebung des Perizoms. Zu Füßen des Kreuzes ist ein

[213] S. CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.48, S.115, Fußnote 1.
[214] *Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, chè la diritta via era smarrita. Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte, che nel pensier rinova la paura!* Dante, Divina Commedia, V.1-6.
[215] NELLI 1751, Kap. 50; die Jahreszahl 1712 ist auch über dem Portal angebracht.

Kalvarienberg angedeutet, mit einem Schädel auf zwei gekreuzten Knochen; fünf weitere Berge in roter Farbe bilden die landschaftliche Kulisse im mittleren Feld des blau-gelb-blauen Hintergrundes. Unter den Kreuzarmen steht: *VICTOR MORTIS*, beidseits des Suppedaneums: *MEMENTO D*[OMI]*NE FAMVLA TVA BVLARINA*. Die Inschrift und der Viernageltypus sprechen für eine Entstehung im 13. Jahrhundert (im Gegensatz zum später üblichen Dreinageltypus und den Stifterfiguren wie im Apsisbild von S. Eustachio alla Gravina). Wer die Stifterin war, ob sie aus Matera oder dem *Villaggio Saraceno* stammte, läßt sich nicht mehr feststellen.

2.) Madonna und Kind

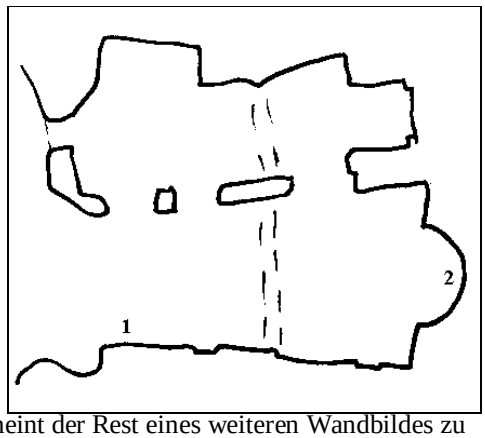
Ein weiteres Fragment eines Wandbildes an der Außenwand, rechts neben dem Eingang der Felsenkirche, zeigt der Kopf der Madonna, die mit großen, ausdrucksvollen Augen in Richtung ihres Sohnes blickt, von dem fast nur noch der Kreuznimbus zu erkennen ist. Das Bild ist teils zerstört, teils von einer dünnen Putzschicht bedeckt, ließe sich also möglicherweise noch weiter freilegen[216]. Soweit der gegenwärtige Zustand eine Datierung zuläßt, könnte es ebenfalls im 13. Jahrhundert entstanden sein.

Es fällt auf, daß alle drei, in den Kirchen dieser Zone erhaltenen Wandbilder ungefähr aus derselben Zeit, nämlich aus dem 13. Jahrhundert stammen, während die Kirchen selbst vielleicht noch einhundert Jahre älter sein mögen. Spätere Wandbilder oder bauliche Veränderungen - mit Ausnahme der barocken Neugestaltung von Cristo la Selva als Wallfahrtsort - fehlen dagegen gänzlich. Dies scheint darauf hinzudeuten, daß das *Villaggio Saraceno*, im 13. Jahrhundert ein Casale beachtlicher Größe, zu den Ortschaften gehört, die in angevinischer Zeit aufgegeben wurden[217]. Zwei der drei Bilder befinden sich an der Seitenwand, im Eingangsbereich der jeweiligen Kirche, in der Position des Titelheiligen oder -festtags. Unschwer läßt sich ein Zusammenhang mit Prozessionen rekonstruieren, die vom *Villaggio Saraceno* aus am Nikolaustag und am Karfreitag zu den Felsenkirchen veranstaltet wurden. Das Wandbild ist die Vergegenwärtigung des Heiligen / des Leidens Christi. Wenigstens eines der drei Bilder wurde von einer privaten Stifterin in Auftrag gegeben. Zweifellos mußte ein Maler, der sicher nicht ortsansässig war, für diesen Auftrag eigens herbeigeholt werden

Lit.: NELLI 1751, Kap. 50; VOLPE 1818, S. 271; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.348; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.45; ALTHAUS 1997, Nr. 38.

1.21. *S. Nicola all'Annunziata* (S. Maria de Olivara)

Vom *ponte della Selva* aus führte der Weg, über zwei weitere, linksseitige Nebentäler der Gravina, weiter in Richtung Ginosa. *Annunziata* ist der Name dieser Zone, südlich des *Villaggio Saraceno*. Dort befindet sich, am Talrand der Gravina, die üblicherweise *S. Nicola all'Annunziata* genannte Felsenkirche, die im Vistiationsbericht des Erzbischofs Saraceno 1544 allerdings *S. Maria de Olivara* heißt. Nur zum Teil ist die Funktion einiger benachbarter Höhlenräume



[216] Unter einer Putzschicht an der rechten Seitenwand der Kirche scheint der Rest eines weiteren Wandbildes zu liegen.
[217] Vgl. PEDÍO 1, 1987.

bekannt - zwei dieser Räume dienten beispielsweise als Ziegenställe.
S. Maria de Olivara ist eine zweischiffige Felsenkirche, die im vorderen Bereich des breiteren, rechten Schiffs eingestürzt ist. Drei bogenförmige Öffnungen verbinden die beiden Schiffe, in denen ursprünglich jeweils ein Chorraum vom Hauptraum abgetrennt war. Den Chorschluß bildet im linken Schiff ein quadratischer Raum mit einer flachen Wandnische, rechts eine halbrunde Apsis. Wandbilder sind nur im breiteren, rechten Raum erhalten, soweit sie nicht inzwischen der Zerstörung anheimgefallen sind, wie das Verkündigungsbild vorn an der rechten Seitenwand, von dem sich der Flurname und das Patrozinium der Kirche herleitet.

Wandbilder

1.) Verkündigung

Da der Eingangsbereich der Felsenkirche eingestürzt ist, ist der vordere Teil der rechten Seitenwand seit einigen Jahrzehnten ungeschützt der Witterung ausgesetzt, so daß die ursprünglich dort befindliche Wandmalerei nicht mehr zu erkennen ist. Schon Diehl beschreibt ein Verkündigungsbild, das auch im *Guida alle chiese rupestri del materano* abgebildet ist[218]. Die spinnende Maria hält in der hoch erhobenen linken Hand ein Wollknäuel und hat den Kopf nach links geneigt, wo man noch den Nimbus des Erzengels Gabriel erkennt. Drei Strahlen fallen von einer roten Taube im linken oberen Bildwinkel auf das Haupt der Madonna. Auf dem Foto erkennt man noch teilweise die überleiferten Inschriften: den Namen des Erzengels, den Gruß *AVE MARIA GRATIA* [...] und die Antwort *ECCE ANCILLA DOMINI*. Der zackige Saum des Maphorions und die großen Augen erinnern an das Marienbild in Cristo la Selva. DA alle bisher besprochenen Wandbilder aus der Umgebung des Villaggio Saraceno ungefähr aus derselben Zeit stammen, könnte es sich ohne weiteres um verschiedene Arbeiten eines einzigen Malers handeln.
Im Hintergrund der Verkündigungsszene sieht man den Dachstuhl und zwei Fenster eines Hauses, in einer Darstellungsweise, die, verglichen mit manchen Architekturzeichen in der Malerei dieser Zeit, durchaus perspektivische Verkürzung und räumliche Tiefe suggeriert. Auch die Berge im Hintergrund der Kreuzigungsszene in Cristo la Selva lassen, wenn auch in sehr elementarer, zeichenhafter Form, räumliche Tiefe spürbar werden. Das einzige Wandbild des Materaner Gebiets, das in ähnlicher Weise mit Verkürzungen arbeitet, ist die Szene in SS. Pietro e Paolo. Vergleicht man die lineare Zeichnung der wenig modellierten Gesichtzüge mit den weit geöffneten Augen, aber auch die Fensterformen, so könnte es sich bei der Verkündigungsszene in S. Maria de Olivara um ein Werk desselben Malers handeln, der im Anschluß an seine Tätigkeit für die Materaner Franziskanergemeinschaft im Bereich des Villaggio Saraceno tätig wurde.
Links neben der Szene der Verkündigung befand sich ein weiteres Marienbild, wie an den Siglen *MP* und *ΦY* zu erkennen war. Sie waren in Medaillons eingefaßt, was nach Auskunft besser datierbarer Beispiele des Materaner Gebiets auf eine Entstehung um oder nach 1300 hindeutet. An der Wand zwischen den beiden Schiffen sieht man noch Farbreste und einen kleinen Ornamentstreifen mit Dreipaßmotiven, der aus dem 14. Jahrhundert stammen dürfte.

2.) Christus

Das kleinformatige, monochrome Christusbild - in der Größe vergleichbar mit der Kreuzigung in Cristo la Selva - füllt nicht annähernd die große, halbrunde Apsis der Felsenkirche aus. Christus segnet mit einer großen rechten Hand und hält in der linken Hand ein Buch. Platzmangel kann nicht - wie bei der Marienkrönung in S. Lucia alle Malve - der Grund für die Wahl des kleinen Bildformats sein. Es handelt sich um einen kleineren,

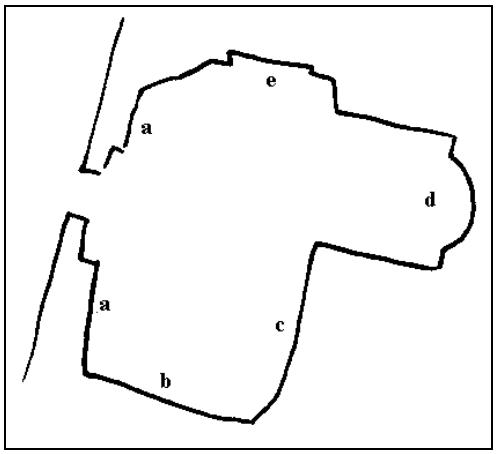
[218] DIEHL 1894, S.151 ff.; GUIDA 1988, S.91.

anspruchslosen Auftrag aus einer Zeit, als die Felsenkirche bereits längere Zeit ohne Apsisbild existierte.

Wenn auch, vermutlich im 14. Jahrhundert, weitere Wandbilder, unter anderem das Apsisbild dazukamen - das älteste Wandbild der Felsenkirche war die Szene der Verkündigung. Sie befand sich wiederum an der Seitenwand im Eingangsbereich, in der Position einer Ikone, die den Titel der Kirche und bis heute den Flurnamen der Umgebung bestimmt. Auch dieses Bild scheint, wie der Vergleich mit der Madonna in Cristo la Selva zeigt, im 13. Jahrhundert entstanden zu sein. Das Thema der Verkündigung verweist auf das Osterfest. S. Maria de Olivara ist ungefähr 2 km vom *Villaggio Saraceno* entfernt. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Wallfahrtskirche, zu der die Bewohner des Casale jährlich am Ostersonntag eine Prozession veranstalteten.

Lit.: VISITE SARACENO; DIEHL 1894, S. 151 ff.; GABRIELI 1936, Nr. 110; LA SCALETTA 1966; VENDITTI 1967, S.332; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.49; ALTHAUS 1997, Nr. 45.

1.22. S. Eustachio alla Gravina (*S. Lucia alla Gravina*)



Die Felsenkirche S. Eustachio alla Gravina (dialektal *Santo Stasio*) befindet sich am Talrand der Gravina di Picciano, kurz bevor diese, in der Nähe der Masseria S. Lucia, in den Bradano mündet. Sie wurde früher, in Unkenntnis des eigentlichen Patroziniums, als *S. Lucia* alla Gravina bezeichnet. Wie aus der *Platea*, dem 1598 angefertigten Verzeichnis der Besitzungen von SS. Lucia ed Agata hervorgeht, befand sich das Gebiet der Masseria früher im Besitz der Benediktinerinnen. Eine der schematischen Karten, die in dieser Auflistung enthalten sind, zeigt zwei Kirchen, die sich - auch aufgrund der Wandbilder - mit den Felsenkirchen S. Eustachio alla Gravina und S. Gennaro al Bradano identifizieren lassen. Seit wann sich das Gebiet der Masseria S. Lucia im Besitz des Materaner Nonnenkonvents befand, ist nicht bekannt.
S. Eustachio besteht aus einem kleinen, querrechteckigen Raum, der sich auf der linken Seite in einen schmalen Chorraum mit einer flachen Apsis öffnet, so daß man sich beim Eintreten auf der rechten Seite einer breiten Wand gegenübersieht, die wie der gesamte Kirchenraum bemalt war. Allerdings ist der größere Teil der Wandbilder der längere Zeit als Lagerraum genutzten Felsenkirche nur noch sehr schlecht lesbar.

Wandbilder:

a) Eingangswand: Marina/ Heilige Königin

Das besterhaltene Wandbild der Felsenkirche befindet sich gleich rechts des Eingangs an der Außenwand. Es zeigt die heilige Königin Marina, wie aus einer Inschrift am rechten Bildrand hervorgeht[219]. Die gekrönte Heilige trägt ein langes, blaues Gewand mit goldenen Bordüren

[219] *MARINA R*[EGINA].

und eleganten, spitz herabhängenden, weiten Ärmeln[220]. Im linken Arm hält sie eine Sphaira mit dem Kreuzeszeichen, in der rechten Hand ein kleines, weißes Märtyrerkreuz. Das Bild ist im Bereich des Kopfes teilweise abgeblättert, in der Vorzeichnung aber noch erkennbar. In der rechten unteren Ecke kniet aufrecht ein kleiner Stifter. Obwohl er keinen Bart trägt, scheint der eher breite Kopf und die gelichtete Stirn auf eine männliche Figur hinzudeuten. Das blonde, lockige Haar reicht bis zum Hals, das rosafarbene Gewand bis zu den Füßen. Der Stifter blickt zu Marina auf und streckt ihr im älteren, fürbittenden Gestus die ausgebreiteten Hände entgegen.
Kaum noch erkennbar ist dagegen das entsprechende Bild auf der anderen Seite des Eingangs. Die ähnliche Kopfbedeckung läßt auf eine zweite heilige Königin schließen. Ein Stifter in langem, braunem Gewand steht aufrecht in der rechten, unteren Bildecke und hat im neueren Gebetsgestus die Hände zusammengelegt (Abb. S.38 rechts unten)[221].
b) Rechte Seitenwand: Leonardus, Margarita mit Szenen ihrer Vita, Heilige

An der rechten Seitenwand sieht man die Bilder dreier Heiliger, die, wie die einheitliche, rote Umrandung zeigt, gleichzeitig entstanden sind, sowie zwischen den beiden linken Bildern einige kleinformatige Szenen. Der Heilige rechts, in blauer Tunika und braunem Skapulier, gibt sich durch das Attribut einer Kette als Leonardus zu erkennen (vgl. das spätere Bild in S. Pietro Caveoso, Abb.S.5, oben rechts). Von den folgenden Bildern ist nur noch der Bereich der Köpfe und der Beine übrig, da die Wand in der Mitte aufgegraben wurde.
Als nächste Figur erkennt man wiederum eine Heilige Königin mit Diadem und Pelzmantel über einem fußlangen, blaugemusterten Kleid. Es handelt sich um die Heilige Margarita von Antiochia, wie aus dem Unterleib Beelzebubs, den sie an den Haaren gefaßt hält, und den links anschließenden Szenen ihrer Vita zu ersehen ist. Ein kleiner Stifter (oder eine Stifterin?) ist rechts in Proskynese zu ihren Füßen niedergesunken. Die erste Szene links unten, die den Rahmen des Bildes überschneidet, zeigt die Heilige selbst, wie sie zwischen den Zähnen eines Drachens hervorschaut, als wollte sie, wie die Stifterin, ihre eigene, großformatige Figur um Hilfe anrufen. Weiter links sieht man eine weitere Station ihres Martyriums in einem Kessel kochenden Wassers, bewacht von einem Mann in blauem Gewand[222]. Die mittlere Szene läßt sich durch den Vergleich mit einer entsprechenden Darstellung in S. Margherita in Melfi rekonstruieren: sie zeigt die finale Enthauptung der Heiligen, nachdem alle anderen Tötungsversuche gescheitert sind. Rechts steht im roten Gewand der Henker, der ihr mit hocherhobener Hand den Kopf abschlägt. Oben wird die Seele Margaritas, dargestellt als kleine Büste, von zwei Engeln in den Himmel getragen[223].
Ganz links folgt schließlich die stehende Figur einer Heiligen, deren Kopf von einem Maphorion bedeckt ist, und die über einem dunkelroten Gewand einen dekorierten blauen Mantel trägt. Mangels einer Inschrift läßt sich die Heilige nicht identifizieren.

c) Stirnwand: Höllenfahrt Christi, Eustachius

Nur noch wenige Fragmente lassen auf das Thema des großformatigen Wandbildes schließen, dem der Besucher beim Eintreten in die Felsenkirche gegenüberstand. In undeutlichen Konturen erkennt man links unten den Hinterhuf eines Pferdes, in der Mitte, im unteren Drittel, einen Steigbügel mit dem Fuß eines Reiters, anschließend den Halsansatz und die

---

[220] Vergleichbar mit einem Bild der Heiligen Lucia und Katharina in der Felsenkirche S. Margherita in Melfi, VIVARELLI 1973; der Heiligen Ursula in der Krypta der Kathedrale von Bari; und einer Lucia in Brindisi, s. GUGLIELMI 1990, S.84 rechts.
[221] S. BIEDERMANN 1987; vgl. SCHMITT 1992.
[222] Vgl. die Ikone der Margarita aus Bisceglie in der Pinakothek von Bari, Szene unten rechts, ICONE DI PUGLIA 1988, Nr. 26; vgl. PITTURA 1986, Abb. 687.
[223] Vgl. VIVARELLI 1973, Fig. 15, S. 572.

nach vorn geworfenen Vorderläufe des Pferdes, und oben links schließlich Farbreste vom Nimbus und dem wehenden Mantel des Reiters. Es handelt sich um den Materaner Stadtpatron Eustachius, den Titelheiligen der Felsenkirche[224]. Unten sieht man sehr deutlich die Vorzeichnung eines Hundes, Attribut des Heiligen, der sich auf der Jagd nach dem Hirsch befindet, wie auch der Vergleich mit einer Miniatur in einem Materaner Chorbuch aus dem 15. Jahrhundert zeigt (Abb.5.21)[225].
Oben rechts erkennt man die Szene der Höllenfahrt Christi: der nach rechts schreitende Christus hat den Blick zurückgewandt zu den unbekleideten Ureltern, die er an der rechten Hand hinter sich her zieht: zuerst Adam, der wiederum Eva an der Hand hält. Vor Christus sieht man eine kleinere, nach rechts gewandte Stifterfigur, die schon zum nächsten Bild der Heiligen an der rechten Seitenwand der Felsenkirche gehört.

d) Chor: Anbetung der Weisen aus dem Morgenland; Kreuzigungsgruppe

Das einzige Bild an der rechten Wand des Chorraums, das sich noch identifizieren läßt, ist die nochmals kleinere, stark verblaßte Szene der Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Man sieht die vorgestreckten Hände der drei Weisen und die entsprechende Gegenbewegung der Hände des Christuskindes, das seitlich auf dem Schoß der Madonna sitzt.
Die Apsis zeigt eine ebenfalls stark verblaßte Kreuzigungsgruppe, bestehend aus Maria, dem gekreuzigten Christus im Dreinageltypus und Johannes in breiter Schrittstellung. Links am Fuß des Kreuzes kniet ein kleiner Stifter mit zusammengelegten Händen. Im Zwickel rechts über dem Apsisbogen schwebt ein Engel.
An der linken Chorwand sieht man nur noch schwach die Umrisse einiger Nimben.

e) Linke Seite: Heiliger; Heiliger Bischof; Madonna

Sehr deutlich sind dagegen einige Fragmente an dem kleinen Wandabschnitt, der vom Chor zur linken Seitenwand des Hauptraums überleitet. Rechts erkennt man den unteren Saum eines dunkelroten Gewandes mit zwei großen Füßen, und darüber einen hellblauen Mantel. Links daneben war ein heiliger Bischof mit hellgrüner Albe, rotem Pluviale und Pallium dargestellt, der in der linken Hand den Bischofsstab hält.
An der Seitenwand folgt eine große, flache Blendbogennische mit einem Marienbild. Man sieht nur noch die Beinpartie, das blaue Gewand, das sich auf den Füßen bis auf den Boden staut und die herabhängenden Enden des braunroten Maphorions; links in der Ecke kniet auf einem Podest, mit zusammengelegten Händen, ein Stifter.

In der fotografischen Dokumentation der Sopraintendenza findet sich neben den beschriebenen Bildern noch eine Verkündigungsszene, die sich vor Ort heute nicht mehr ausfindig machen läßt[226].
S. Eustachio alla Gravina bietet trotz des schlechten Erhaltungszustands ein interessantes Beispiel für die Malerei des 14. Jahrhunderts, die sich von der früheren des 13. Jahrhunderts in einer ganzen Reihe verschiedener Merkmale unterscheidet. Dazu gehören die Kreuzigung im Dreinageltypus, die Darstellungen weiblicher Heiliger mit der Krone auf dem Haupt, die spitzen Ärmel, die zunehmende Bedeutung von Attributen und kleinformatigen Szenen, das Auftreten von Stifterfiguren anstelle von Weihinschriften, der Gebetsgestus einiger der Stifter mit zusammengelegten Händen, sowie insgesamt der Übergang von einer Ikonen- oder Kultbildkonzeption zu einer kompletten Ausmalung.

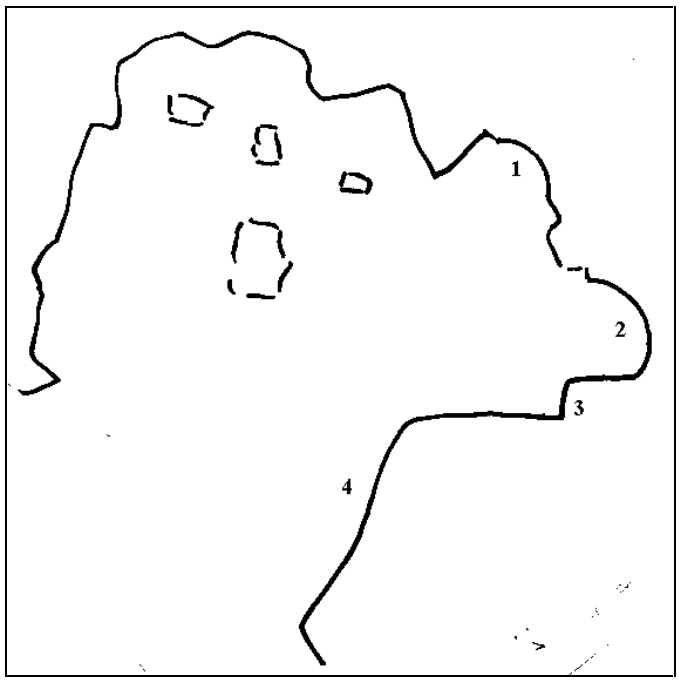
---

[224] Den Hinweis verdanke ich Gianfranco Lionetti, der den Stadtpatron als erster identifiziert hat.
[225] GIOVINAZZI 1995, Abb. 20, S.48.
[226] Sopraintendenza BB.AA.SS. Matera, Negativ-Nr. 14798.

Die Kirche und ihre Wandbilder entstanden offenbar in einem Zug, aber im Auftrag von mindestens fünf privaten Stiftern. Wer die Kirche betrat, sah sich dem großformatigen Bild des Titelheiligen Eustachius gegenüber. Die Jagdthematik könnte die Entstehung der Kirche in einer so abgelegenen Gegend erklären: vielleicht
handelt es sich um die Vergegenwärtigung einer Erscheinung des Materaner Stadtpatrons bei einem Ausritt zur Jagd, ebenso wie Christus dem Heiligen Eustachius auf der Jagd, zwischen den Hörnern des Hirschs erschien. Zwei der dargestellten Heiligen verraten einen ikonographischen Bezug zum Heiligen Land. Die Heilige Marina / Margareta von Antiochia - wobei unklar bleibt, ob in der Felsenkirche zweimal dieselbe Heilige unter ihrem lateinischen und griechischen Namen zu sehen ist, oder zwei verschiedene Heilige - und der Heilige Leonardus, der seine Popularität vor allem der Errettung Boemunds aus der sarazenischen Gefangenschaft verdankt[227]. Dies könnte auch auf einen Bezug zu einem der Ritterorden hindeuten.

Lit.: LA SCALETTA 1966; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 66.

1.23. S. Gennaro al Bradano (*S. Lucia al Bradano*)



In unmittelbarer Nähe der Masseria S. Lucia, auf halber Höhe des Steilhangs, der an dieser Stelle das linke Ufer des Bradano bildet, befindet sich die Felsenkirche S. Gennaro al Bradano, die heute, zu einem großen, halboffenen Raum erweitert, zusammmen mit in einer Reihe weiterer, ähnlicher Höhlenräume, als Schafgehege genutzt wird. Zu diesem Zweck wurden Zwischenwände und Pfeiler entfernt und das Fußbodenniveau um mehrere Meter herabgesetzt. Die ursprüngliche Raumgliederung ist heute nur noch dem Wandverlauf und Resten von der Decke herabhängender Pfeiler ablesbar. Als eigentlicher Kirchenraum läßt sich nur die rechte Hälfte des Raumes ansprechen, ein großer, ungegliederter Saal mit zwei niedrigeren, tonnengewölbten Chorräumen, die jeweils in einer flachen Apsis schließen. Die linke Hälfte besteht aus einer eher kleinteiligen Folge von Nebenräumen.

Wandbilder:

1.) Kopf eines bärtigen Heiligen

In der linken Apsis erkennt man noch den Kopf eines bärtigen Heiligen - zum Teil ist die Farbe abgeblättert und nur die Vorzeichnung übrig. Links zeichnet sich ein rotgrundiges Medaillon ab, die Namensinschrift an der entsprechenden Stelle rechts fehlt.

[227] PONCELET 1912.

2.) Christus Pantokrator

Die rechte Apsis zeigt das Bild des thronenden Christus, der mit der hoch erhobenen rechten Hand segnet und links ein großes, offenes Buch hält, mit der Inschrift: *EGO SVM LVX MVNDI*. Christus trägt eine rote Tunika und um den Leib und über der linken Schulter ein blaues Obergewand, das bis auf die Beine herabfällt. Auch hier sieht man zwei rotgrundige Medaillons - was auf eine Entstehung um 1300 hindeutet - links mit dem Sigel *IC*. Die schwungvollen, breiten Linien, die Plastizität der großen, stimmig proportionierten Figur, die die Apsis bis zum Rand ausfüllt, und das Faltenornament des Obergewandes verraten eine sichere Hand des Malers. Unter dem rechten Arm Christi sieht man in dunklen Linien auf blauem Grund die Zeichung einer kleinen, betenden Figur und eine Inschrift. Diese wiederholt mehrfach die Inschrift des Buches und den Namen [I]*ANVA*[R]*IVS* - fast entsteht der Eindruck von Schreibübungen. Es handelt sich zweifellos um eine spätere Zutat, und nicht etwa um den Stifter des Gemäldes.

3.) Heiliger (Simeon?, heiliger Diakon?)

An der rechten Wand der Chorkapelle befindet sich das Bild eines Heiligen in rotkariertem Gewand, mit einer Art Halstuch, längeren, glatten Haaren und Vollbart. Im linken Arm, über den er ein Manipel gelegt hat, hält er einen Schrein, in derselben Weise wie der heilige Diakon Vincentius in SS. Pietro e Paolo. Zu einem Diakon würde auch die Position neben der Apsis passen, weniger jedoch die Haartracht, da die heiligen Diakone in der Regel eher mit kurzen Haaren und allenfalls kurzem Bart dargestellt sind. Ob die Buchstaben an der rechten Schulter des Heiligen als *Simio*[n] gelesen werden können, und ob dies überhaupt die eigentliche Namensinschrift ist, bleibt unklar - jedenfalls sieht man weiter oben, links neben dem Nimbus, ein viel größeres *S*, dem dann eigentlich ein Name auf der rechten Seite entsprechen müßte[228].

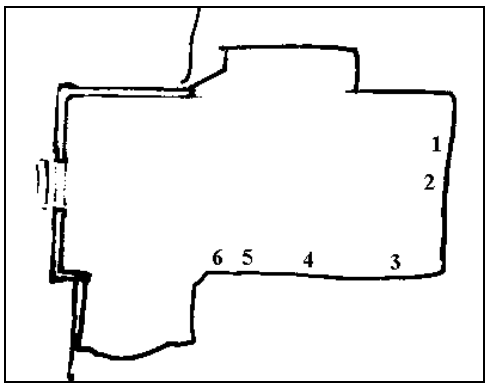
4.) Januarius

In dem großen Saalraum der Felsenkirche befindet sich nur ein einziges Wandbild, und zwar an der rechten Seitenwand, unmittelbar unter der Decke, also rund 1,5 m höher als die Bilder der Apsiszone. Es handelt sich um Januarius, den Titelheiligen der Felsenkirche, der hier wiederum die Position einer Ikone einnimmt. Zwar ist die Namensinschrift im heutigen, stark verschmutzten Zustand des Bildes nicht mehr lesbar. Ältere Angaben, die spätere Inschrift neben dem thronenden Christus in der Apsis und das in der Platea von S. Lucia überlieferte Patrozinium bestätigen jedoch die Identifikation des Heiligen, der leicht mit dem Heiligen Nikolaus verwechselt werden könnte. Der heilige Bischof trägt weißes Haar und Vollbart, segnet mit der Rechten und hält in der linken Hand den Bischofsstab. Das Y-förmige Pallium, das er über einer roten Kasel mit Rautenmuster trägt, spricht, ebenso wie das Fehlen einer Kopfbedeckung, für eine verhältnismäßig frühe Entstehung des Bildes, deutlich vor Ende des 13. Jahrhunderts. Dies würde bedeuten, daß das Bild des Januarius früher entstand als die übrigen Bilder der Felsenkirche, obwohl andererseits der zuletzt besprochene Heilige an der rechten Seite des rechten Chorraums ein ganz ähnliches Gewand trägt. Der schlechte Zustand erlaubt hier keine sicheren Aussagen.

Lit.: GABRIELI 1936, Nr. 107/ 164; LA SCALETTA 1966; RIZZI 1969; PACE 1980, 1994A; ROTILI 1980, S.150 f.; GUIDA 1988; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 65; ALTHAUS 1997, Nr. 48.

[228] Vgl. CHIESE E ASCETERI 1995, S.127.

1.24. Masseria Jesce



Unmittelbar an der antiken Via Appia befindet sich die Masseria Jesce, ein heute nicht zu Matera, sondern zum Gebiet von Altamura gehöriger landwirtschaftlicher Gutshof aus dem 17. Jahrhundert[229]. *Jesce* ist der Name des Bachlaufs, der unmittelbar gegenüber von Matera in die Gravina mündet. Die Masseria befindet sich an der Stelle einer wesentlich älteren Höhlensiedlung, die Verricelli 1595 als Casale des Materaner Gebiets erwähnt[230]. Schon in antiker Zeit befand sich an dieser Stelle der Via Appia, wo in nordöstlicher Richtung ein Weg nach Santeramo und Bari abzweigt, eine Wegstation, wie archäologische Funde zeigen. Zum Gelände der Masseria gehört auch eine Felsenkirche mit einem gemauerten Vorbau, der eine ältere, weitgehend ungegliederte Kirche zu einem längsrechteckigen Raum erweitert. Eine Ausmalung von 1631 greift zum Teil von dem späteren Anbau auf den Bereich der älteren Höhlenkirche über, wo sich an der Rückwand und an der rechten Seitenwand noch eine Reihe von Wandbildern mittelalterlicher Zeit befindet.

Wandbilder
1.) Donatus

Die Reihe mittelalterlicher Wandbilder beginnt links, an der Rückwand der Kirche, im Anschluß an ein barockes Bild des Apostels Petrus, mit einem heiligen Bischof. Er trägt eine rote Albe, eine dekorierte Kasel in Grüntönen, unter der die Enden der Stola hervorschauen, ein T-förmiges Pallium und auf dem Haupt eine vergleichsweise hohe Mitra. Zwei Medaillons bezeichnen den bartlosen Bischof, der mit der Rechten segnet und in der Linken den Bischofsstab hält, mit den Buchstaben *S* und *do*. Es scheint sich um den Heiligen Donatus zu handeln, der allerdings in S. Donato (Convicinio di S. Antonio) ebenso wie in S. Lucia (SS. Trinità) in Brindisi bärtig dargestellt ist[231]. Medaillons und Schrift, sowie die Form der liturgischen Bekleidung - Kasel, Stola und Mitra, vor allem aber das Pallium - deuten auf eine Entstehung im 14. Jahrhundert. Zur selben Zeit entstanden auch die folgenden, stilistisch sehr ähnlichen Bilder, einheitlich gerahmt von rot-weißen Linien.

2.) Madonna und Kind

Das anschließende Bild der thronenden Madonna ist in seiner Breite und zentralen Position dem noch bestehenden Hauptaltar der Felsenkirche zugeordnet. Ikonographie und Proportionierung des Bildes entsprechen insgesamt dem Hodegetria-Typus, wie er in Matera durch das Bild der *Madonna della bruna* vertreten ist, allerdings mit einigen Abweichungen. Der Christusknabe, der in seiner linken Hand einen Granatapfel hält, sitzt nicht auf dem linken, sondern auf dem rechten Arm der Muttergottes. Wie bei den entsprechenden Bildern der *Madonna della Melagrana* in der Felsenkirche Madonna degli Angeli, und anders als bei früheren, anspruchsvollen Darstellungen, sind die Beine des Kindes in einfacher Weise parallel gestellt - vergleichbar auch mit dem 1963 entdeckten, sicher nach 1313 entstandenen

[229] Die kleine, wenig befahrene Nebenstraße, die an dieser Stelle der antiken Via Appia folgt, bildet die Grenze zwischen den Landkreisen von Matera und Altamura.
[230] VERRICELLI, S. 54.
[231] S. GUGLIELMI 1990, S. 92-93.

Marienbild aus S. Francesco in Tricarico (Abb.5.16, 5.17)[232]. Christus trägt ein Gewand, das in Längsrichtung aus einer rosafarbenen und einer hellblauen Hälfte zusammengesetzt ist, mit angesetzten, spitz herabhängenden Ärmeln, aus denen noch die enganliegenden Ärmel eines Untergewandes hervorschauen. Weitere dekorative Stilelemente einer *gotischen* Malerei des 14. Jahrhunderts sind Ziersäume (auch am blauen Gewand und dem roten Maphorion der Madonna), eine Reihe kleiner, spitzer Aufsätze auf der Thronlehne, sowie die weiche Faltengebung und Modellierung der Gesichtszüge.

3.) Heiliger Bischof

Von den folgenden vier Wandbildern - dem Bild an der Rückwand rechts und den drei ersten links an der rechten Seitenwand der Felsenkirche - ist im gegenwärtigen Zeitpunkt nur das zweite an der Seitenwand undeutlich zu erkennen. Es zeigt einen heiligen Bischof mit rotem Gewand, Mitra und T-förmigem Pallium. Eine bereits begonmene Restaurierung kann möglicherweise wieder mehr zum Vorschein bringen.

4.) Deesis

Im Zentrum der rechten Wand steht eine Deesis-Gruppe. Die Madonna links erinnert in der Stilistik und der leuchtendroten Farbe des Maphorions an das Apsisbild. Ein ebenso rotes Obergewand trägt Christus über der linken Schulter, und gleichermaßen auch ein hellblaues Gewand mit weitem, gesäumtem Halsausschnitt. Zwei Finger der segnenden rechten Hand sind zur Seite gebogen, wie dies auf Bildern des beginnenden 14. Jahrhunderts meistens der Fall ist[233]. Von Johannes dem Täufer sind momentan nur Kopf und Hände zu erkennen. Vor allem die Gesichtszüge Christi erinnern so deutlich an den Heiligen Mönch (Dominikus ?) in S. Giovanni in Monterrone, daß man wohl davon ausgehen kann, daß es sich um denselben Maler handelt.

5.) Michael

Es folgt ein Heiliger mit lang auf die Schultern herabfallendem Haar, der nur in der oberen, rechten Partie freigelegt ist. Als Erzengel, wahrscheinlich Michael, ist er am Flügelansatz und an einem durch die Haare gezogenen Band erkennbar.

6.) Julianus

In dem bartlosen Heiligen rechts neben dem Erzengel, mit dem vollen, in Nackenlänge gerade abgeschnittenen Haar, erkennt Lavermicocca Nikolaus Pellegrinus, den Patron von Trani[234]. Er bezieht sich auf ein Bild in der rechten Apsis von S. Nicola in Bari, wo ebenfalls ein jugendlicher Heiliger dargestellt ist, der in der linken Hand ein Körbchen mit ovalen Gegenständen (Eiern oder Broten?) hält, von denen er einen mit der rechten Hand aus dem Korb genommen hat[235]. Lavermicocca zufolge handelt es sich um Honig, den der Heilige an Kinder verteilt. Das Bild in Bari trägt allerdings keine Inschrift, und auch in dem rechten Medaillon des Bildes in der Felsenkirche der Masseria Jesce sind nur noch zwei Striche zu erkennen. Ein Wandbild des Nikolaus Pellegrinus in der Cripta della Candelora in Masafra

[232] INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988, Bd. 2; vgl. den Abschnitt zu den Bettelorden im historischen Teil sowie Abschnitt III,1: Datierung.
[233] PACE 1987 bezeichnet dies als Zwischenform zwischen lateinischem und griechischem Gestus.
[234] LAVERMICOCCA 1974.
[235] Zu den Wandbildern in S. Nicola in Bari s. ANTONELLI 1954.

zeigt den Heiligen mit Pilgerstab und Tasche[236]. Dagegen befindet sich in der Kathedrale von Matera ein Wandbild aus dem 15. Jahrhundert, das der Ikonographie des dargestellten Heiligen genauestens entspricht: ein bartloser Heiliger mit nackenlangem Haar reicht aus einem Korb, den er in der linken Hand hält, einer kleinen Figur, die sich begierig danach ausstreckt, ein Brot (Abb.5.10). Die Darstellung des Korbes scheint unmittelbar von dem Bild der Masseria Jesce oder einem vergleichbaren Vorbild übernommen zu sein. Dieser Heilige ist inschriftlich als *iulian* gekennzeichnet.
In der Felsenkirche der Masseria Jesce drängen sich in der linken, unteren Bildecke gleich fünf kleine Figuren, die, nach vergleichbaren Fällen zu schließen, Pilger darstellen[237]. Reisende auf der Via Appia konnten an der Masseria Jesce haltmachen und von dort aus weiter nordwärts, über Santeramo nach Bari pilgern. Der bekannteste einer Reihe von Heiligen mit dem Namen Julianus trägt auch den Beinamen *Hospitator* und wird für seine Gastfreundschaft und Freigiebigkeit gerühmt. Als erster Heiliger des einheitlich geplanten Bildprogramms empfängt Julianus den Besucher der Felsenkirche des Casale Jesce.

Lit.: DI CICCO 1900; CAROCCI 1900; GABRIELI 1936; PONZETTI 1941; TIRELLI 1956; VENDITTI 1967, S.320; LAVERMICOCCA 1974; AGGIORNAMENTO 1978, S.335; MASSERIE FORTIFICATE 1986.

Anhang: Restbestände, nicht erhaltene oder unzugängliche Beispiele

S. Pietro alla Civita: Als zu Beginn unseres Jahrhunderts neben der Kathedrale ein neues Priesterseminar errichtet wurde, entdeckte der Materaner Archäologe Domenico Ridola 10 m unter dem heutigen Bodenniveau eine offenbar sehr alte Felsenkirche, in der noch drei Wandbilder zu sehen waren. Ein Apostel Petrus war durch die Inschrift *Princeps apostolorum* gekennzeichnet. Die beiden anderen Figuren identifiziert Ridola als einen *S. Tito* und eine *Pietà*[238]. Die Kirche ist heute wieder verschüttet.

S. Eustachio: Spuren ehemaliger Wandbilder, wahrscheinlich jedoch nicht aus der Bauzeit, befinden sich in der derzeit unzugänglichen Krypta der Benediktinerkirche S. Eustachio[239].

S. Sofia: Die heute unzugängliche Felsenkirche am Aufgang der Via Duomo, laut Copeti im Mittelalter Versammlungsort des Stadtrates, enthielt nach dem Bericht des 1907 auf Anregung von Haseloff und Wackernagel entstandenen Manuskripts über die Materaner Felsenkirchen neben anderen Resten ein Marienbild mit der Weihinschrift: „Memento Dne famuli tui Marie“[240].

S. Croce: Die im vorigen Jahrhundert im Besitz der Familie Volpe befindliche Felsenkirche S. Croce, in der Nähe von SS. Pietro e Paolo, soll einige Wandbilder enthalten haben. Die Kirche ist im Moment nicht zugänglich[241].

S. Stefano al Cinto: Die 1318 im Testament des Conestabels De’ Berardis erwähnte, momentan unzugängliche Felsenkirche soll im Eingangsbereich links ein Wandbild enthalten, das mit einigen Buchstaben bezeichnet ist[242].

S. Pietro in Monterrone: Farbreste befinden sich in den Wandnischen der linken Seitenwand des Hauptraums[243].

S. Angelo de Civita: In der länglichen Michaelshöhle am Rand der *Civitas* soll noch in diesem Jahrhundert der Rest eines Wandbildes erkennbar gewesen sein[244].

S. Marco alla Civita (?): Vermutlich aus der 1318 erwähnten Felsenkirche S. Marco soll Domenico Ridola 1935, vor dem Bau der Straße zur Verbindung der Sassi, ein Wandbild gerettet und ins Museum verbracht haben; der Verbleib des Bildes ist nicht bekannt[245].

---

[236] FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 186, S.208.
[237] Vgl. den Apostel Jakobus in *S. Vito Vecchio*, Gravina.
[238] S. MATERA STORIA 1990, S.193; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 108.
[239] Sopraintendenza BB.AA.SS., Negativ-Nr. 17770; man sieht einen Nimbus vor blauem Hintergrund und beidseits die Umrisse zweier Medaillons, die auf eine Entstehung um 1300 hinweisen.
[240] COPETI, S.53; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 138.
[241] [...]*presentava, a dire di molti che l’avevano visitata, qualche affresco*, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.141.
[242] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 142; zum Testament des Conestabels s. VOLPE 1818, S.50 ff.
[243] Vgl. oben, Abschnitt zu S. Giovanni in Monterrone.
[244] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 113.
[245] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 146, Fußnote 3.

S. Benedetto alla Civita: In dem kleinen Raum, der von der Felsenkirche S. Benedetto, nahe Madonna delle virtù, übriggeblieben ist, sollen sich Überreste von Wandbildern des 12. oder 13. Jahrhunderts befinden[246].

S. Maria la Vetera: Die erstmals 1289 erwähnte, später mit S. Giovanni Vecchio vereinigte Pfarrkirche enthält an einem Wandpfeiler auf der linken Seite eine *imago pietatis* des späteren 14. oder frühen 15. Jahrhunderts[247].

SS. Simeone e Giuda: Ein Marienbild in der 1318 erwähnten Felsenkirche im Sasso Caveoso wurde vom Eigentümer zerstört[248].

S. Andrea a Casalnuovo: Copeti berichtet über *antiche pitture* in der 1318 genannten, heute nicht mehr lokalisierbaren Felsenkirche im Stadtteil Casalnuovo[249].

S. Gregorio: Ein Bild des Apostels Jakobus, das demjenigen in S. Giovanni in Monterrone ähnlich sah, befand sich, neben anderen, unleserlichen Resten und einer längeren Inschrift, in der 1971 zerstörten Felsenkirche[250].

S. Lazzaro: Spuren von Wandbildern befanden sich in einem Höhlenraum, der zum Leprosenspital des Lazaritenordens gehörte[251].

S. Vito alla Murgia: S. Vito alla Murgia ist eine Matera gegenüber gelegene Felsenkirche, die sich in ihren Dekorformen, einem Zickzackfries über der Altarwand, einer getreppten, kreisförmigen Vertiefung in der Decke und einer Reihung von Wandnischen mit S. Lucia alle Malve vergleichen läßt. Ein teilweise eingestürzter Raum bietet Einlaß in zwei unterschiedlich tiefe Chorräume. Während die Wandnischen des rechten Chores Wandbilder von 1651 enthalten, befindet sich an der rechten Wand der Aula ein blasser Rest eines älteren Bildes. Man erkennt das Rautenmuster eines blauen Gewandes (Abb. S.5)[252].

S. Barbara: Auch S. Barbara stammt, nach dem Baudekor zu schließen, aus der Zeit um 1100. Die drei Wandbilder an der Chorschranke, zweimal die Titelheilige und ein Marienbild, stammen dagegen erst aus dem 15. Jahrhundert[253].

Cappucino Vecchio: Auch diese zweischiffige Felsenkirche läßt sich in ihren Dekorelementen mit S. Lucia alle Malve vergleichen. Farbreste befinden sich im Narthex[254].

Crocefisso a Chiancalata: Die Wandbilder der unterhalb von S. Nicola a Chiancalata gelegenen, weitgehend zerstörten Felsenkirche sind mittlerweile nicht mehr lesbar. Bis 1961 waren eine Kreuzigung im *patiens*-Modus, ein Palimpsest mit einem bärtigen Heiligen und die Darstellung Christi im Tempel erkennbar[255].

S. Michele Arcangelo: In der *Grotta dei Pipistrelli*, der größten natürlichen Höhle der Gravina di Matera, die als Michaelsheiligtum genutzt wurde, fand Domenico Ridola noch Spuren von Wandbildern, von denen heute nichts mehr zu sehen ist[256].

S. Luca alla Selva: An drei Stellen im Narthex der bereits erwähnten Hauptkirche des Villaggio Saraceno sind noch Spuren von Wandbildern zu erkennen[257].

---

[246] Die Felsenkirche wurde bis auf einen Raum von 2 x 2 m 1935 beim Bau der Straße zur Verbindung der Sassi zerstört, *però conserva elementi di un certo interesse per la presenza di resti di affreschi databili fra il XII e il XIII secolo*, CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 118.

[247] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 122; Sopraintendenza BB.AA.SS., Negativ-Nr. 68784, 68785; vergleichbare Darstellungen des späten 14. Jahrhunderts befinden sich in der rechten Apsis von S. Nicola in Bari und in der SS. Trinità in Venosa.

[248] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 101.

[249] COPETI, S.283; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 148.

[250] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 144; vgl. LA SCALETTA 1966.

[251] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 145.

[252] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 18.

[253] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 89; vgl. VOLPE 1842; RIZZI 1968.

[254] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 87.

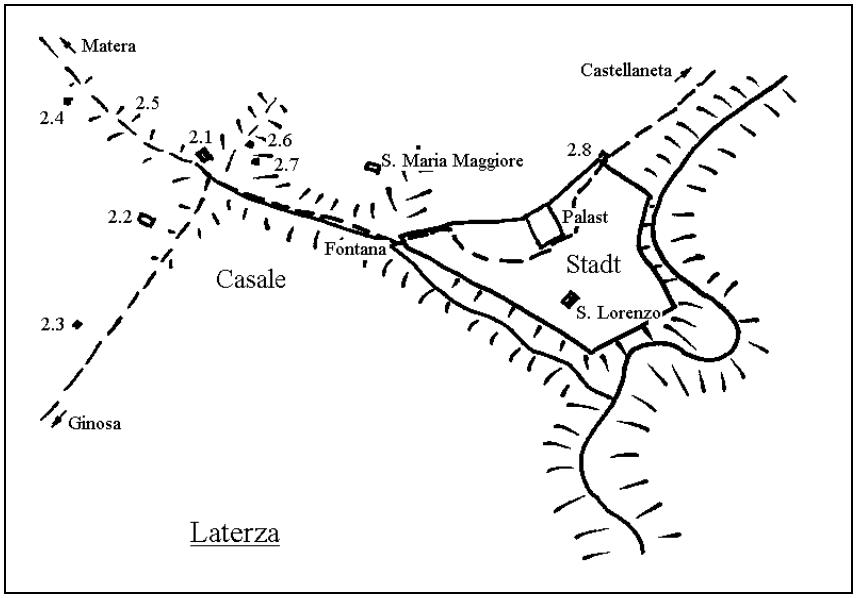
[255] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 82; vgl. oben, Kat. Nr. 1.16.

[256] RIDOLA 1912; CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 154.

[257] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 51; vgl. oben, Kat. Nr. 1.19.

2. Laterza

Topographie und Geschichte



Als *Casale* bezeichnet Verricelli 1595 Laterza, was eher einem Dorf als einer Stadt entspricht[258]. Dieses Dorf entstand nicht direkt an der Gravina di Laterza, sondern in einer *lama*, einem Nebental mit einer wasserreichen Quelle. Der Name der Straße, die heute den Wasserlauf verdeckt, spricht noch von der Bedeutung des Wassers für die wirtschaftliche Entwicklung des Ortes: bis zu 60 Gerbereien befanden sich im Bereich der *Via Concerie*, dazuhin gab es in Laterza, im Barock ein überregionales Zentrum für die Herstellung von Fayencen, schon im Mittelalter eine bedeutende Keramikindustrie[259]. Auf der linken Seite der *lama* erheben sich zwei Hügel. Die Abteikirche S. Maria Maggiore auf dem ersten dieser Hügel ist eine Stiftung von Mathilde, der Gemahlin des in Matera residierenden, normannischen Grafen Alexander von Conversano (Abb. S.42 oben). Sie wurde 1112 geweiht und 1226 der Florenserkongregation übergeben[260]. Auf dem zweiten Hügel, der das Casale und die *Gravina di Laterza* dominiert, liegt der Sitz des Ortsherren. Unterhalb davon entstand zu Beginn der Neuzeit die ummauerte Stadt.
Laterza war seit normannischer Zeit ein begehrtes Lehen, das zunächst 1078 von Boemund dem Erzbischof von Bari zugesprochen wurde. Nachdem der Ritter Gottfried von Tulla im 12. Jahrhundert das Lehen von der königlichen Kurie angekauft hatte, befand es sich später im Besitz des Logotheten Riccardus. Friedrich II. übergab Laterza 1209 als dauerhafte Schenkung wieder dem Erzbischof von Bari, Innozenz IV. dagegen 1249 dem gleichnamigen Erben des Riccardus (von Marmonte). Zu Beginn der angevinischen Herrschaft soll das vormals schon rund 500 Einwohner zählende Casale fast entvölkert gewesen sein. Karl I. von Anjou beschlagnahmte das Lehen zunächst und erstattete es 1266 Johannes Saracenus, dem Erzbischof von Bari zurück, der zeitweise seinen Bruder Angelus als Prokurator einsetzte. Ansprüche erhoben jedoch auch Oddo de Soliac, Herr von Massafra, Ginosa und Castellaneta und Narjot de Toucy, aus der königlichen Familie stammender Admiral und Herr von Mottola. Der Streit dauerte bis zur Entstehung des Prinzipats Philipps I. von Tarent am Ende des 13. Jahrhunderts. Anläßlich seiner Hochzeit mit Katharina von Valois übertrug Philipp 1313 Laterza, zusammen mit anderen Orten, seiner Gemahlin als deren persönliche Ausstattung[261].
So umstritten die weltliche Herrschaft über den kleinen Ort war, so unangefochten blieb die kirchenrechtliche Zugehörigkeit zur Diözese von Matera und Acerenza. Der örtliche Klerus

[258] VERRICELLI, S. 54.
[259] Nach Auskunft von Raffaela Buongermino, die zur Geschichte Laterzas geforscht hat und in einer Latrine auf privatem Besitz selbst bis ins 13. Jahrhundert heraufreichende Keramikscherben finden konnte.
[260] Laut einer Inschrift an der Eingangswand der Kirche; vgl. DELL'AQUILA 1989, S. 206 ff.
[261] S. DELL'AQUILA/ LENTI 1988.

unterstand einem Erzpriester und ist in den Zehntlisten von 1310 und 1324 mit jeweils 12 Tarì veranschlagt, während auf den Abt von S. Maria Maggiore 1 Unze und 12 Tarì entfallen[262]. Seit sich vom 15. bis zum 18. Jahrhundert das Ortszentrum allmählich auf den Hügel um den Herrschersitz verlagerte, wurden die Felsenkirchen des Casale nur noch als Wirtschafts- und Lagerräume verwendet[263].

2.1. S. Domenica (Mater Domini)

Im Zentrum des mittelalterlichen Casale, am oberen Ende der *Via Concerie* und am Ausgangspunkt der Straßen nach Matera und Montescaglioso, befindet sich die Kirche Mater Domini, erbaut im 17. Jahrhundert über der alten Höhlenkirche S. Domenica. In der damals ungenutzten Felsenkirche erschien 1650 Paolo de Tria, dem Verwalter eines landwirtschaftlichen Anwesens mit einer Schafzucht von 7000 Tieren, die Madonna. Vor dem alten Marienbild der Felsenkirche wurde noch im selben Jahr ein Altar errichtet. Die *Mater Domini*, auf deren Namen die Kirche neu geweiht wurde, ernannte man 1727 zur Patronin von Laterza. 1736 bis 1753 wurde neben dem alten Höhlenbau die neue Kirche und 1775 ein neuer Altar vor dem Marienbild errichtet. Die alte Felsenkirche wurde 1912-1913 ausgebaut und stark verändert und erhielt schließlich noch 1942/43 einen Marmorfußboden[264].
S. Domenica war Hauptkirche des Casale Laterza, bevor diese Funktion im 15. Jahrhundert auf die neu gebaute Kirche S. Lorenzo im Zentrum der späteren Stadt überging. Im Bereich der Kirche soll sich auch die Quelle befinden, die 1544 rund 100 m weiter in der *Fontana Maggiore* neu eingefaßt wurde[265].

Wandbilder

1.) Kyriaka/Domenica

Als *HA*[ΓΙΑ] *KIP*[ΙΑΚΑ] ist inschriftlich die Heilige auf dem ältesten, in Laterza erhaltenen Wandbild bezeichnet, das 1912/13 von der Wand abgenommen wurde und sich heute, eingefaßt in einen ornamentierten Rahmen, hinter dem Hauptaltar der Kirche befindet. *Kyriaka* ist der griechische Name der Heiligen *Domenica*, der die Felsenkirche nach Auskunft von Quellen des 16. Jahrhunderts geweiht war - ein passender Name für die Hauptkirche der mittelalterlichen Ortschaft[266]. Die adorierende Heilige trägt ein blaues Kleid und einen roten, mantelartigen Überwurf, festlich geschmückt mit Rauten- und Perlenmustern, auf dem Kopf eine weiße Haube, Bänder in den Haaren und Ohrringe. Der Vergleich mit sehr ähnlichen Darstellungen wie der Heiligen Barbara in S. Nicola die Greci oder der Sophia in Madonna degli Angeli spricht für eine Datierung um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Rechts unten hat sich eine schwer lebare griechische Weihinschrift erhalten, die Dell'Aquila folgendermaßen entziffert: *MNHCTI/TH K*[YRIO]*C TI/TOY ΠΙ*[ΣΤΟΥ] [267].

2.) Madonna mit Kind

Das Wandbild der Muttergottes, der Patronin von Laterza befindet sich, eingefügt in einen Marmoraltar des späten 18. Jahrhunderts, an der Stelle der Hauptapsis der ehemaligen Felsenkirche. Durch die Öffnung des Altars sieht man noch deutlich die Krümmung des

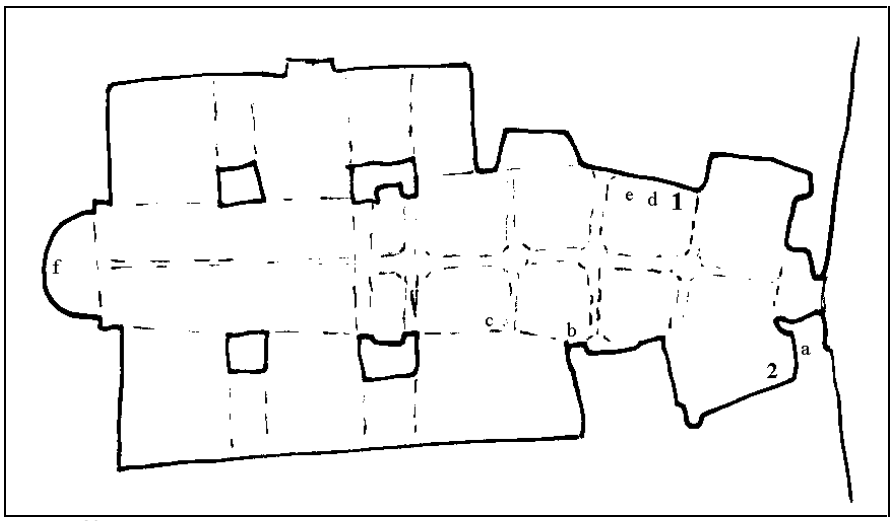
---

[262] VENDOLA 1939, S. 161, 164.
[263] DELL'AQUILA 1989, S. 16-17; die meisten Höhlenkirchen wurden im 18. Jahrhundert entweiht.
[264] DELL'AQUILA 1989, S. 86 ff.
[265] Nach Auskunft des Sakristans soll sich die Quelle genau unterhalb des Marienbildes befinden.
[266] *Domenica*, ebenso wie griechisch *κυριακη*, bedeutet auf deutsch *Sonntag*; vgl. ikonographischer Teil.
[267] DELL'AQUILA 1989, S. 91.

originalen Wandverlaufs. Maria trägt, wie die *Madonna della bruna* in Matera, ein braunes Maphorion über einem blauen Gewand und hält das Kind in der Position der Hodegetria auf dem linken Arm. Die schwungvolle Faltengebung und stimmige Proportionierung verrät die sichere Hand eines versierten Malers, der aber nicht mit dem des Materaner Bildes identisch ist. Vor allem der Kopf Christi, die Länge seiner Haare und die weiße Gewandfarbe deuten auf eine spätere Datierung, vielleicht zu Ende des 13. Jahrhunderts. Trotz der malerischen Qualität ist das Anspruchsniveau geringer: auf Chrysographien am Gewand des Kindes wurde verzichtet, die Farbpalette beschränkt sich auf Braun- und Blautöne. In späterer Zeit wurden Maria und Christus Kronen, Halsketten und Ohrringe appliziert.
Zwischen den beiden Wandbildern der Felsenkirche im Zentrum des Casale Laterza liegt ein bemerkenswerter historischer Wandel. Das Bild der Kyriaka trägt Inschriften in griechischer Sprache. Es ist, dem ursprünglichen Anbringungsort nach, eine Wandikone, ein Festbild, das sich nicht nur auf den Festtag der Heiligen Domenica Anfang Juli, sondern auch allegorisch auf den Sonntag bezieht. Das Marienbild ist dagegen ein Altarbild mit lateinischen Inschriften, das bereits auf das Marienbild in der Materaner Kathedrale rekurriert und insofern die Geschichte der Erhebung Materas zum Erzbischofssitz der römisch-katholischen Kirche voraussetzt.

Lit.: VOLPE 1818, S.25 f.; GABRIELI 1936, Nr.68; MEDEA 1939, Bd.I, S.247 f.; KAFTAL 1965, s.v. Domenica; VENDITTI 1967, S.427; FONSECA 1970, S.98 f.; AGGIORNAMENTO 1978, S.334; DELL'AQUILA 1989, S.86 ff.

2.2. S. Antonio del Fuoco (S. Antonio Abate/ de Vienna/ de lo Grande)



Über die Felsenkirche S. Antonio del Fuoco gibt heute, da der Eigentümer den Zugang verweigert, am besten die ausführliche Beschreibung Alba Medeas Auskunft[268]. Die Konventskirche befindet sich auf der rechten Seite der nach Montescaglioso führenden *Strada Sant' Antonio del Fuoco*, unweit der Kirche *Mater Domini*[269]. Der mit einer Länge von 21 m und einer Breite von 10 m größte Höhlenbau Laterzas ist einer der Nachfolgebauten von S. Maria della Valle. Wie im linken Schiff der Materaner Felsenkirche befindet sich an der zeltdachförmigen Decke des Mittelschiffs ein Längsbalken, Querbalken zudem im vorderen Bereich.
Das mittlere Schiff der Felsenkirche öffnet sich auf beiden Seiten in eine Reihe von Nebenräumen, Nischen und Seitenschiffen, in denen sich die *decem altaria et quosdam sepultura et crucifixus ligneus et multe imagines Sanctorum parietibus depicte* befanden, von denen Erzbischof Saracenus 1544 bei seiner Visite der Kirchen des Bistums spricht[270]. Spuren von Wandbildern konnte Medea schon an der Außenseite, neben dem Portal der Felsenkirche

[268] MEDEA 1939, Bd. 1, S. 193-197, Bd. 2, fig. 125-128; vgl. auch VENDITTI 1967, S. 286-293; DELL'AQUILA 1989, S. 40 ff.
[269] Von *fraterculi* ist in der Visite des Erzbischofs Saracenus 1544, fol. 193 r. die Rede; vgl. DELL'AQUILA 1989, S. 40 ff.
[270] Ebd.

erkennen. Im Narthex folgen auf der linken Seite ein Marienbild (a) und die Darstellung der Heiligen Margarita, begleitet von kleinformatigen Szenen ihrer Vita. Ein anschließender Zwischenraum in Mittelschiffsbreite trägt links eine dreipaßförmige Nische und anschließend ein spätes Marienbild (b). Die Deckenwölbung der ersten der drei Kapellen, die zusammen das linke Seitenschiff bilden, schneidet ein älteres Wandbild an: eine Szene der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande (c) Auf der rechten Seite beginnt die Reihe der Wandbilder im Korridor zwischen Narthex und Hauptraum der Felsenkirche mit dem Titelheiligen Antonius Abbas, gefolgt von einer *Madonna lactans* (d) und der Wächterfigur des Erzengels Michael (e). Eine Deesisgruppe und zwei weitere Heilige in der tiefen, halbrunden Apsis (f) waren schon zur Zeit der Medea nicht mehr erhalten. Die Beschreibung Alba Medeas läßt sich nur in zwei Fällen durch eigene Beobachtungen auf der Grundlage von Abbildungen ergänzen. Abgebildet sind in mehreren Publikationen die verhältnismäßig gut erhaltenen Bilder des Titelheiligen Antonius und der Heiligen Margarita mit Szenen ihrer Vita.

1.) Antonius

Der Heilige Antonius mit der charakteristischen Kapuze und dem grauen Vollbart erinnert stark an das entsprechende Wandbild in S. Nicola dei Greci in Matera[271]. Die Malweise geht in beiden Fällen letztlich auf Modelle der Cavallini-Werkstatt aus der Zeit um 1300 zurück. Drei ornamentale Friese über dem Haupt des Heiligen zeigen jedoch, daß das Bild schon ins 15. Jahrhundert, in die Epoche der Renaissance gehört.

2.) Margarita

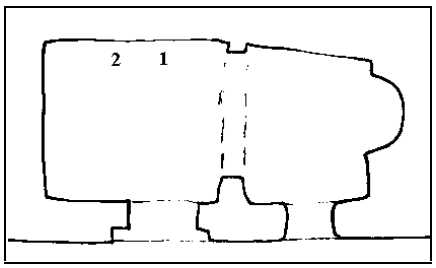
Im Narthex, gleich zu Beginn an der linken Seitenwand der Felsenkirche befindet sich das Bild der Heiligen Margarita, begleitet beidseits von ursprünglich jeweils vier kleinformatigen Szenen ihrer Vita. Sie trägt auf dem Haupt eine Krone, von der hinter dem offenen Haar ein Schleier auf ihre Schultern herabfällt. Die Heilige im eng anliegenden Gewand mit einem Zierstreifen auf dem rechten Oberarm hält über der rechten Schulter einen Hammer, mit dem sie den Dämon Beelzebub bekämpft, den sie mit der linken Hand an den Haaren gefaßt hält. Die erste Szene oben links zeigt den ebenfalls gekrönten Präfekten von Antiochia, Olibrius, der sich auf einem Ausritt, begleitet von zwei weiteren Personen, in die fünfzehnjährige Margarita verliebt. Nachdem sie aufgrund ihrer Bekehrung zum Christentum von ihrem Vater aus dem Haus gewiesen wurde, verdient sich Margarita, rechts im Bild, ihren Lebensunterhalt, indem sie Schafe hütet - die Schafe sind am unteren Bildrand zu erkennen. In der zweiten Szene sieht man links den Präfekten, der die Heilige, die seinen Heiratsantrag abgelehnt hat, verurteilt, und rechts zwei Soldaten.
Vergleichbare Bilder der Margarita befinden sich in den Felsenkirchen S. Margherita in Melfi (Abb.5.34) und S. Antonio Abate in Massafra[272]. Beide Male trägt die Heilige offenes Haar und eine Krone. Wie in Laterza rahmen in Melfi acht kleinformatige Szenen der Vita das Wandbild der Heiligen. In Massafra ist ihr, wie in Laterza, ein Hammer als Attribut beigegeben. Besser als diese Wandbilder der Heiligen Margarita läßt sich eine sehr ähnliche Darstellung der Heiligen Katharina an der rechten Wand des Chorquadrats von S. Maria del Casale bei Brindisi datieren (Abb.5.4 / 5.33). Sie zeigt die Heilige, ebenfalls gekrönt, mit offenem Haar und ihrem Attribut, dem Rad, umgeben von acht Szenen ihrer Vita. In einem unteren, offenbar gleichzeitigen Register sind die Madonna, ein heiliger Bischof und Maria

[271] DELL'AQUILA 1989, Abb. 7, S. 44.
[272] FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 212, S. 249; die Heilige steht unter dem Dreipaßbogen einer gemalten Arkade, auf deren Kapitellen in den oberen Zwickeln Türme in der Art eines Campaniles dargestellt sind, ein Motiv, das sich auch in Wandbildern in S. Maria del Casale findet und sich daher ungefähr ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datieren läßt (vgl. Abb.5.7); zu Melfi s. VIVARELLI 1973.

Magdalena dargestellt. Diese Bilder überschneiden bereits das ältere Bild eines Heiligen Ritters, das wiederum nicht vor 1310, dem ungefähren Zeitpunkt der Fertigstellung des Kirchenbaus, entstanden sein kann (Abb.5.5). Das spätere Bild der Margarita in Laterza muß demnach schon aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts stammen.
Krone, Attribut und Szenen differenzieren, steigern und verlebendigen zu dieser Zeit die Ikonographie des Heiligenbildes. Dem steht in stilistischer Hinsicht ein Rückgang der Qualität gegenüber, der nicht durch einen geringeren Anspruch, sondern in der Entwicklung der Malerei begründet ist. Die hochsitzenden Augen, die enganliegende, lediglich den Körperumriß nachzeichnende Gewandung, die übergroßen Köpfe der kleinen Szenen sind Anzeichen dafür, daß die klassischen Regeln der Proportionierung und der Faltengebung im Lauf der Zeit verloren gegangen sind[273].
Die Felsenkirche S. Antonio del fuoco in Laterza entstand, nach den Bauformen zu schließen, nicht vor Ende des 13. Jahrhunderts in der Nachfolge von S. Maria della Valle in Matera. Die vielen Wandbilder, die der Materaner Erzbischof Saracenus in seinem Visitationsbericht von 1544 erwähnt, entstanden in einem längeren Zeitraum, ungefähr zwischen der Mitte des 14. und der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 193 r., fol. 196 r., fol. 199 r.; GABRIELI 1936, Nr. 66; MEDEA 1940, Bd. I, S.193 ff., Bd. II, fig. 125-128; VENDITTI, S.286 ff., Abb. 135-137; FONSECA 1970, S.100; DELL'AQUILA 1989, S.40 ff.

2.3. S. Leucio



Unweit von S. Antonio del fuoco befindet sich, ebenfalls auf der rechten Seite der Straße nach Montescaglioso, die kleine Felsenkapelle S. Leucio[274]. Spuren von Wandmalerei trägt eine Lünette über dem Eingang, der in den quadratischen linken, hinteren Raumteil führt, während der von einer Apsis geschlossene Chorraum rechts von einer etwas kleineren Öffnung belichtet wird. Die Wandbilder im Inneren der Felsenkirche befinden sich ausschließlich an der dem Eingang gegenübergelegenen Seitenwand.

Wandbilder
1.) Leukios

Das besterhaltene Wandbild der Felsenkirche, unmittelbar gegenüber dem Eingang im hinteren Raumteil, zeigt einen thronenden, heiligen Bischof, der sich aufgrund einer griechischen Inschrift, von der jedenfalls die Buchstaben [...]*KI*[...] noch deutlich lesbar sind, sowie eines urkundlich seit dem 16. Jahrhundert überlieferten Toponyms als Leukios, der Patron und legendäre erste Bischof von Brindisi identifizieren läßt.
Der Bischof trägt eine Mitra neuern Typs und ein Pallium in T-Form; die Gesichtszüge sind bis auf einen Kinnbart nicht mehr genau erkennbar, ebensowenig wie Details und Farben der Gewänder. Leukios hat die Arme ausgebreitet, segnet mit der Rechten und hält in der linken Hand den Bischofsstab. Heilige Bischöfe sind meist stehend, und seltener thronend dargestellt. Ein Beispiel an der rechten Seitenwand, im Chorquadrat von S. Maria del Casale

[273] Vgl. Abschnitt III.6: Stil.
[274] Zur Bezeichnung der früher auch unter dem Namen S. Antonio II bekannten Kirche s. DELL'AQUILA 1989, S. 144 ff.

in Brindisi zeigt sehr wahrscheinlich den Heiligen Erasmus[275]. Der Vergleich spricht für eine Datierung des Bildes ins 14. Jahrhundert (Abb.5.4, 5.5). Auch der Heilige Leukios dürfte in Brindisi dargestellt worden sein.

2.) Antonius Abbas

Links neben Leukios erkennt man mit einiger Mühe den Kopf eines Heiligen mit weißem Vollbart und dunkler Kapuze. Es dürfte sich um den Heiligen Antonius handeln, den Patron der benachbarten Konventskirche.

3.) Heilige(r?)

Spärliche Überreste eines dritten Wandbildes im vorderen Teil der Kirche sind kaum noch zu sehen. Man erkennt den Perlenrand eines Heiligenscheins, das rechte Auge einer oder eines Heiligen, den Buchstaben *S* in einem Medaillon und links daneben einen Abschnitt der roten Randlinie.

Lit.: BERTAUX 1903, S.151, Fußn.2; GABRIELI, Nr.72/73; MEDEA1939, Bd.I, S.192; FONSECA 1970, S.101; DELL'AQUILA 1989, S.143 ff.

2.4. S. Giorgio

Die Felsenkirche S. Giorgio befindet sich oberhalb *Mater Domini* an der Via Panettieri, der alten Straße nach Matera[276]. Das Gelände wurde hier, im oberen Talabschnitt der *lama*, in späterer Zeit so weit aufgeschüttet, daß die Felsenkirche vollständig unter dem heutigen Bodenniveau zu liegen kam und nur durch eine Luke in der Decke, von einem früher als Ölmühle genutzten Raum aus, zugänglich ist. Der unbelichtete Raum ist vielleicht in der Mitte seiner ursprünglichen Länge durch eine Mauer geschlossen. Übrig ist ein ungefähr quadratischer Raum mit zeltdachartiger Decke und einer tonnengewölbten Apsisnische.
Georg

Das Bild in der Apsisnische zeigt den Heiligen Georg zu Pferd, der einer Schlange zu Füßen seines gefleckten Schimmels eine Lanze in den Rachen stößt. Bewegung entsteht durch die hochgeworfenen Vorderhufe des Pferdes und den wehenden, roten Mantel des Reiters. Der jugendliche, bartlose Ritter trägt einen Kettenrock und einen langen, spitzen Schild. Das urkundlich überlieferte Toponym und ein Medaillon mit dem Anfangsbuchstaben des Heiligen auf dem Hinterteil des Pferdes lassen auf Georg, den Titelheiligen der Felsenkirche schließen[277]. Da der Heilige von rechts nach links reitet, muß er eine Körperdrehung vollführen, um mit der Lanze in der rechten Hand den Kopf des Drachens zwischen den Hinterbeinen seines Pferdes zu treffen. Man kann nicht sagen, daß diese schwierige Aufgabe mit Eleganz gelöst wurde: die flächige Darstellung wirkt anatomisch unglaubwürdig und eher *ad hoc* den Platzverhältnissen angepaßt, als nach einem durchgehenden Maß proportioniert: die Augen Georgs sitzen zu hoch, der Kopf des Pferdes, das in der dargestellten Position kaum das Gewicht des Reiters tragen könnte, ist zu klein. Die 'naive', schlichte Malweise spricht für eine Entstehung im 14. Jahrhundert.

[275] Vgl. PASCULLI FERRARA 1986; zur Datierung s. o., S.169.
[276] DELL'AQUILA 1989, S. 116 ff.
[277] Vergleichsbeispiele, die Georg, Theodor oder Demetrios darstellen befinden sich u.a. in Brindisi, S. Antonio Abate in Nardò oder, aus Cursi im Gebiet von Otranto stammend, in der Pinakothek von Bari; vgl. MILELLA 1996, 1997.

An der rechten Seitenwand der Kirche befindet sich ein weiteres Bild des Titelheiligen, das allerdings erst aus dem 15. Jahrhundert stammt. Zusätzlich sieht man hier die Prinzessin vor den Mauern eines Palastes, der in der linken oberen Bildecke über ihrem Haupt schwebt. Die Madonna und das Kind auf einem Marienbild derselben Zeit, links neben dieser Szene, beobachten gespannt das Geschehen.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 203 r.; GABRIELI 1936, Nr.69; FONSECA 1970, S.90 f.; DELL'AQUILA 1989, S.116 ff.

2.5.*Cristo Giudice*

Zwischen S. Giorgio und Mater Domini befindet sich auf der linken Talseite der *lama* eine weitere Felsenkirche, deren ursprüngliches Patrozinium ungeklärt ist, und die - nach dem in der Apsis erhaltenen Bild der Deesis - *Cristo Giudice* genannt wird[278]. Interessant ist diese Kirche vor allem deshalb, weil sie einige Merkmale von S. Antonio del Fuoco übernimmt, auf deren Vorbild sie offenbar zurückgeht. Die viergeteilte Deckengliederung des einschiffigen Raums entspricht dem vorderen Bereich von S. Antonio. Wie dort führen flache Segmentbögen in Nebenräume auf der linken Seite. Das Apsisbild zeigt, wie ehemals in S. Antonio, den thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer. Ein weicher Stil deutet auf eine vergleichsweise späte Entstehung gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

Lit.: FONSECA 1970, S.94 f.; DELL'AQUILA 1989, S.76 ff., ALTHAUS 1997, Nr.28.

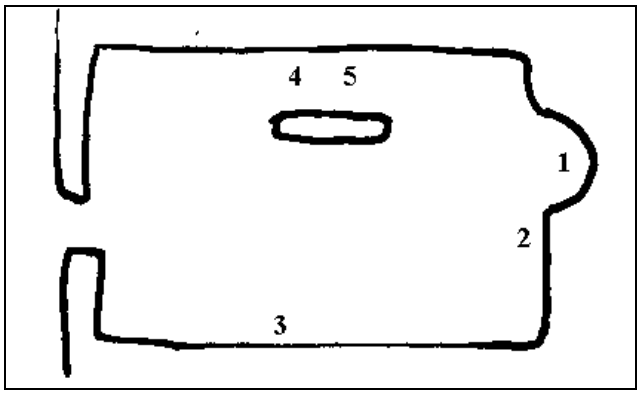
2.6. S. Caterina I

In der *lama de Sancta Catarina*[279], einem kleinen Seitental auf der linken Seite der *lama* des mittelalterlichen Casale Laterza, zwischen Via Materdomini und Via Santa Caterina, befinden sich zwei Felsenkirchen, die beide als *S. Caterina* bezeichnet werden[280]. Von der unteren dieser beiden Kirchen ist nur der Apsisbereich mit einem Deesisbild erhalten. Inschriftmedaillons mit den Sigeln *IC* und *XC* sprechen für eine Entstehung zu Beginn des 14. Jahrhunderts.

Lit.: GABRIELI 1936, Nr.64 (?); MEDEA 1939, Bd.I, S.192; FONSECA 1970, S.101; DELL'AQUILA 1989, S.65 ff. ALTHAUS 1997, Nr.26 (?).

[278] DELL'AQUILA 1989, S. 76 ff.
[279] VISITE SARACENO, fol. 195 r.
[280] DELL'AQUILA 1989, S. 65 ff.

2.7. S. Caterina II



Die nur wenige Meter von S. Caterina I entfernte, zweite Felsenkirche, die *S. Caterina* genannt wird, dient heute als Weinkeller eines darüber errichteten, zweistöckigen Wohngebäudes. Die im Mittelalter wahrscheinlich von einer Bruderschaft der Heiligen Katharina betreute Felsenkirche enthält eine Reihe interessanter Wandbilder[281]. Sie besteht aus einem einzigen, rechteckigen Raum mit einer halbrunden Apsis, von dem auf der linken Seite durch einen länglichen Felsenpfeiler ein schmaler Nebenraum abgeteilt ist. Die Wandmalerei befindet sich noch in verhältnismäßig gutem Zustand, wenn auch unter einem grünen Schimmelbewuchs zum Teil schwer zu erkennen und stark gefährdet, da sich die tragende Putzschicht großflächig von der Wand zu lösen beginnt.

Wandbilder
1.) Deesis

Das Apsisbild der Felsenkirche zeigt ein weiteres Mal die Deesis. Nur noch schemenhaft erkennt man die Umrisse des thronenden Christus in weißer Tunika und rotem Mantel, der mit der Rechten segnet und in der linken Hand das geöffnete Buch hält, sowie der fürbittenden Maria links und Johannes des Täufers rechts. Den Zwickel rechts über der Apsis füllt ein Ölzweig.

2.) Madonna und Kind

Das Marienbild rechts neben der Apsis, vergleichbar in der Augenpartie und der leuchtend roten Farbe des Maphorions, entstand offenbar zur selben Zeit wie die Deesisgrupe. Die thronende Muttergottes neigt den Kopf zu dem Kind auf ihrem rechten Arm, der Blick fixiert jedoch den Betrachter, während das Kind zur Mutter aufschaut. Größere Partien des Bildes, vor allem im unteren und rechten Teil, fehlen, von Christus ist außer der Augenpartie wenig zu erkennen. Der obere Bildrand ist giebelartig zugespitzt, in der rechten oberen Ecke erkennt man ein Medaillon, die Inschrift ist nicht mehr lesbar. Mit dem Marienbild der Kirche Mater Domini hat diese ebenfalls qualitätvolle Darstellung nichts zu tun.

3.) Nikolaus

Ein Medaillon mit der Inschrift *NICOLAVS* identifiziert den Heiligen an der rechten Seitenwand der Felsenkirche, der auch schon an seiner üblichen Ikonographie leicht erkennbar ist. Der weißbärtige Bischof trägt über der weißen Albe eine rote, mit Kreismustern verzierte Kasel und ein T-förmiges Pallium, segnet mit der Rechten und hält in der linken Hand das Buch. Im mittleren, gelben Hintergrundstreifen auf der linken Seite des Bildes sieht man eine kleine, aufrecht kniende Stifterfigur mit zusammengelegten Händen und langen, offenen, weißen Haaren - anscheinend eine ältere Frau. Auch das Nikolausbild entstand offenbar, zusammen mit der Deesisgruppe und dem Marienbild, zu Beginn des 14. Jahrhunderts.

[281] DELL'AQUILA 1989, S. 67 ff.

4.) Katharina

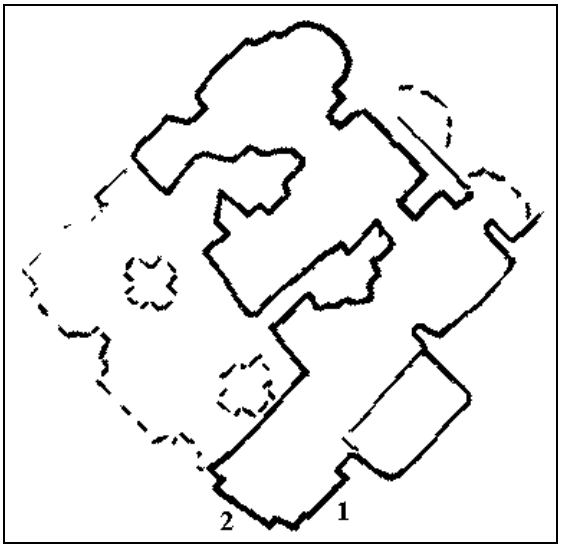
Die Titelheilige - wenn es sich um die Kirche handelt, nach der die Umgebung benannt ist - ist in einem späteren Bild an der linken Seitenwand vertreten, erkennbar an dem Attribut des Rades in ihrer rechten Hand. Die Heilige ist in eine dreipaßförmige Arkade mit Turmaufsätzen in den Zwickeln gestellt, wie sie in ähnlicher Form bei einigen Wandbildern in S. Maria del Casale bei Brindisi anzutreffen ist. Die herabhängenden Spitzen der Bögen, die Reliefierung des Nimbus und die Kontur der Figur, die schon an ein Bild der Heiligen Barbara aus dem 15. Jahrhundert in S. Barbara in Matera erinnert, sprechen für eine spätere Entstehung, vielleicht in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

5.) Heilige

Rechts neben der Heiligen Katharina erkennt man unter einem ähnlichen Giebel mit fünf Bögen und Turmaufsätzen in den Zwickeln kaum noch den Kopf einer zweiten Heiligen, die sich nicht mehr identifizieren läßt.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 195 r.; GABRIELI 1936, Nr. 65 (?); MEDEA 1939, Bd.I, S.193; FONSECA 1970, S.101; DELL'AQUILA 1989, S.67 ff.; ALTHAUS 1997, Nr.27 (?).

2.8. S. Giacomo



Ausgehend vom Sitz der Herren von Laterza führte ein Weg, unterhalb der heutigen Piazza Vittorio Emanuele, in nordöstlicher Richtung, entlang der rechten Talseite der *Gravina di Laterza*, nach Castellaneta[282]. An dieser Straße lag, unmittelbar außerhalb der spätmittelalterlichen Stadt, die heute umgebaute und als Weinkeller genutzte Felsenkirche S. Giacomo. Im Visitationsbericht des Erzbischofs Saracenus von 1544 ist S. Giacomo eine der bedeutenderen Kirchen Laterzas mit sechs Altären *et quedam imagines Sanctorum parietibus picte*[283]. Nach der Öffnung der beiden rechten Apsiden zu einer zweiten Felsenkirche und der Vermauerung des hinteren Bereichs sind von der ehemals dreischiffigen, dreijochigen Felsenkirche im wesentlichen nur noch das Chorjoch und das rechte Seitenschiff übrig. Der Zugang führt an der rechten Seite ins mittlere Joch der Felsenkirche. Daher sind heute nur noch im Bereich der linken Apsis und im hinteren Joch des rechten Schiffes Wandbilder zu erkennen.

Wandmalerei

Zwei Wandbilder im Bereich der linken Apsis sind nur noch undeutlich zu erkennen. In der Apsis war wohl der segnende Christus dargestellt. Das Bild eines Heiligen an der linken

[282] DELL'AQUILA 1989, S. 107 ff.
[283] VISITE SARACENO, fol. 193 r, vgl. DELL'AQUILA 1989, S.107.

Seitenwand deutet Fonseca als Jakobus, den Titelheiligen der Felsenkirche, der als Attribut in der linken Hand einen Pilgerstab hält[284].

1.) Jüngstes Gericht

S. Giacomo ist die einzige Felsenkirche des Untersuchungsgebietes, in der sich eine Darstellung des Jüngsten Gerichts erhalten hat. Wie üblich ist das Bild, von dem sich nur die rechte Hälfte mit der Verstoßung der Verdammten erhalten hat, dem Portal zugeordnet - vermutlich befand sich ein zweiter Teil links des Eingangs im vorderen Joch der Felsenkirche. Im oberen Register sind der Erzengel Michael als Seelenwäger und eine Gruppe schmerzverzerrter Gesichter - wahrscheinlich die Seelen im Fegefeuer - zu sehen; im unteren Bereich sind verschiedene Sünder dargestellt, zuletzt rechts zwei unbekleidete Figuren, denen eine Schlange von der Zunge herabhängt, und Satan. Eine detailliertere Beschreibung kann hier nicht gegeben werden, da der Eigentümer der Felsenkirche die Zustimmung zur Untersuchung des Gemäldebestandes in letzter Minute zurückgezogen hat, und die verfügbaren Abbildungen und Beschreibungen Fragen offen lassen[285]. Ganz offenbar hängt die Darstellung aber mit den stilistisch und ikonographisch eng verwandten Bildern in der Kathedrale von Matera und S. Maria del Casale bei Brindisi zusammen. Als unmittelbares Vorbild scheidet das Materaner Beispiel allerdings aus, da dort die Figur des Seelenwägers fehlt. Aus Tarent stammte Rinaldus, der Maler des Jüngsten Gerichts in Brindisi, und zur Zeit der Entstehung aller drei erhaltener Beispiele gehörten sowohl Matera, als auch Laterza zum Fürstentum Tarent. Sicherlich wird es in diesem Bereich, vor allem in Tarent selbst, weitere Darstellungen des Themas gegeben haben.

2.) Jakobus major und Szenen aus der Legende einer Pilgerschaft nach Santiago di Compostela

Das Bild des Apostels Jakobus in einer großen, flachen Wandnische an der Rückwand der Felsenkirche wird auf beiden Seiten begleitet von insgesamt fünf kleinformatigen Szenen, die die Legende einer Pilgerschaft nach Santiago di Compostela zum Thema haben[286]. Das schwer lesbare Mittelbild zeigt in zwei Schichten den Patron der Felsenkirche mit einem Buch in der Hand.
Innerhalb der Nische links unten und außerhalb auf der rechten Seite sieht man jeweils zwei Pilger, einen Mann und eine Frau. Es handelt sich der Legende nach um zwei Eheleute, die sich mit ihrem Sohn auf Pilgerschaft nach Santiago befanden, als sich in einer Herberge in S. Domingo de la Calzada eine Dienerin in den Sohn verliebt. Als dieser der Versuchung widersteht, versteckt sie in seinem Gepäck einen silbernen Pokal und bezichtigt ihn des Diebstahls. Er wird daraufhin zum Tod durch Aufspießen verurteilt. In der linken Szene flehen die Eltern Jakobus an und setzen rechts, geleitet von der Hand Gottes oder des Heiligen ihre Pilgerfahrt fort. Auf dem Rückweg finden die Eltern ihren Sohn zwar aufgespießt, durch die Hilfe des Jakobus jedoch noch lebend vor, was in der Szene rechts, im Inneren der Nische dargestellt ist. Sie wenden sich an die Richter, die ihren Sohn verurteilt haben, und die ihnen keinen Glauben schenken wollen, es sei denn, der Hahn, den sie gerade verspeisen, kehre ins Leben zurück. Links außerhalb der Nische sind die Eltern vor einem gedeckten Tisch zu sehen, auf dem, zwischen den Figuren der beiden Richter, der lebende Hahn steht. Eine

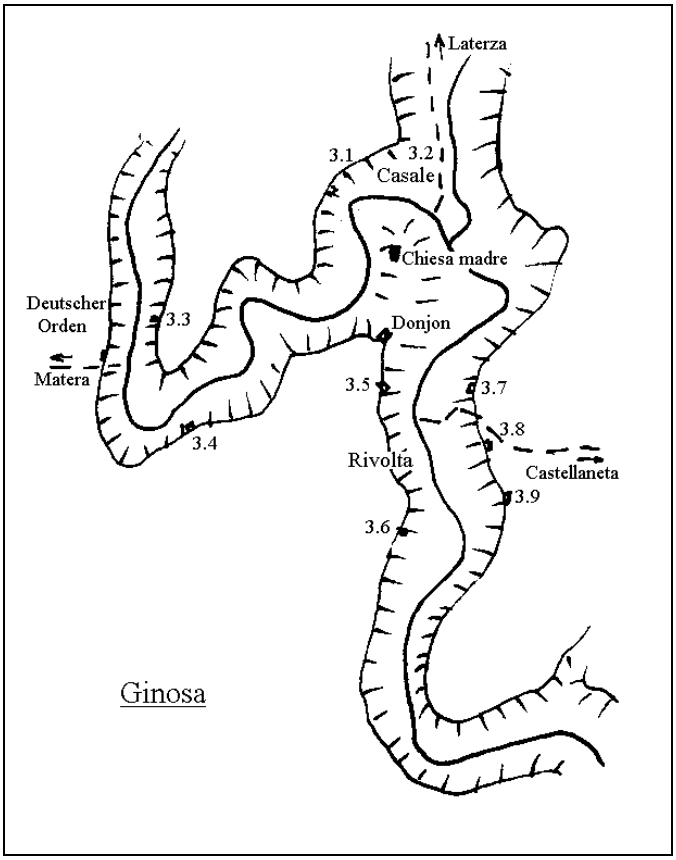
[284] FONSECA 1970.
[285] S. FONSECA 1970, S.86, Abb. 52, 54; DELL'AQUILA 1989, S.114, beschreibt eine Gruppe von Köpfen rechts des Erzengels als *probabilmente le anime beate in Paradiso*, was ikonographisch kaum vorstellbar wäre; FONSECA 1996 bildet unter Fig. 9 als *i giusti* wiederum eine Szene aus dem benachbarten Bild des Heiligen Jakobus ab, vgl. DELL'AQUILA 1989, Abb. 46.
[286] S. DELL'AQUILA 1989, S. 113; vgl. ikonographischer Abschnitt.

Gruppe von Pilgern vor dem segnenden Heiligen Jakobus, im oberen Register des linken, inneren Bildes, vervollständigt den kleinen Zyklus.
Die ungewöhnliche, episodische Darstellung verdeutlicht die große Popularität des im äußersten Westen Spaniens verehrten Apostels, dem auch Wandbilder in S. Giovanni in Monterrone in Matera und *S. Vito Vecchio* in Gravina gewidmet sind. Am Ausgang der kleinen Ortschaft erscheint Jakobus als der Patron der Pilger, der auch Reisende unter seinen Schutz nimmt. Die Darstellung ist allerdings später als die entsprechenden Bilder in Gravina und Matera. Die Pilger mit den ovalen Köpfen und schulterlangen Haaren lassen sich unmittelbar mit den Figuren aus den Szenen der Vita der Heiligen Margareta in S. Antonio del fuoco vergleichen. Dies spricht für eine Entstehung im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts, wenn auch die Kirche selbst, den Bauformen nach zu schließen, wesentlich älter ist.

Lit.: VISITE SARACENO, fol. 193 r.-198 r.; MEDEA 1939, Bd.I, S.197; FONSECA 1970, S.86, Abb. 52-56; DELL'AQUILA 1989, S.107 ff.; FONSECA 1996, S.95, Fig. 8, 9.

3. Ginosa

Topographie und Geschichte



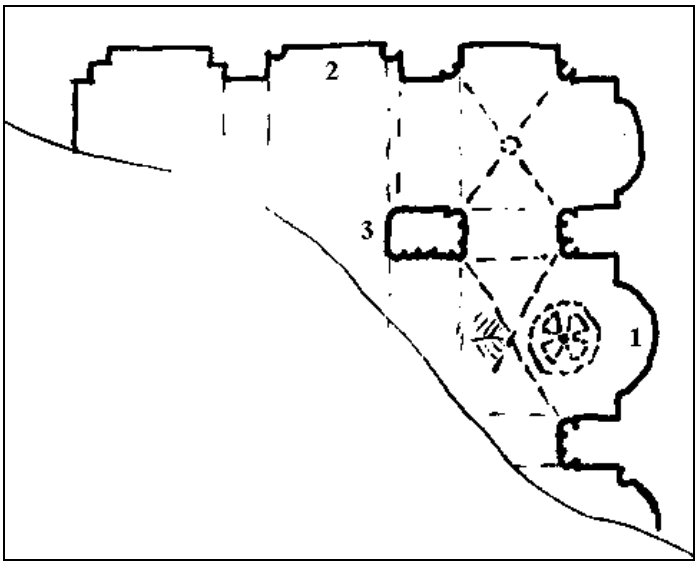
Die Gravina di Ginosa ist weniger tief als die Gravina di Matera und führt nur in Regenzeiten Wasser. Die unbewohnten, ältesten Teile der Stadt Ginosa, zwei mittelalterliche Felsendörfer, befinden sich in einer der letzten großen, mäanderartigen Schlaufen des Tales, bevor dieses sich zur Küstenebene des Jonischen Meeres öffnet. In der Mitte zwischen diesen Siedlungen überragt das Kastell, ein zweigeschossiger, quadratischer Donjon normannischer Zeit, der in der Renaissance zu einer kleinen Vierflügelanlage erweitert wurde, die Umgebung. Der Burg gegenüber, auf der Nordseite des Tales, befindet sich das Felsendorf *Casale*, an der Rückseite des Burgbergs südwärts die zweite Felsensiedlung *Rivolta*. Unterhalb des Herrensitzes entstand in spätmittelalterlicher Zeit ein neues Zentrum mit der 1554 bis 1590 errichteten, dem Heiligen Martin geweihten Pfarrkirche[287]. Hügelaufwärts entwickelte sich anschließend die neuzeitliche Stadt. *Genusia* bestand schon zu antiker Zeit und verdankt seine Entstehung der Lage an einem Verkehrsknotenpunkt, als vorgelagerter Posten am Rand des Murgia-Hügellandes zur Küstenebene von Tarent. Dagegen ist die frühmittelalterliche Zeit weder durch Schriftquellen, noch durch archäologische Funde oder Bauzeugnisse dokumentiert. Doch auch die schriftliche Überlieferung des hohen Mittelalters ist spärlich. Ginosa war in normannischer Zeit eines der vielen kleinen Lehen, die im *Catalogus Baronum* Erwähnung finden, und als solches vom Grafen von Lecce abhängig[288]. Das Statut Friedrichs II. über die Reparatur der Kastelle verpflichtet die Bewohner von Ginosa und Laterza zur Instandhaltung des Donjons von Ginosa[289]. Wahrscheinlich schon unter Manfred zum Prinzipat von Tarent gehörig, wurde das Lehen in der Zeit der Anjou mit Castellaneta und Massafra zusammengefaßt und schließlich unter Philipp I., der Ginosa 1313 zusammen mit Laterza, Girifalco und Palagiano seiner Gemahlin Katharina von Valois zum Hochzeitsgeschenk machte, wieder in den Prinzipat von Tarent eingegliedert[290].
Kirchenrechtlich gehört Ginosa, soweit die Überlieferung zurückreicht, zur Diözese von Matera[291]. Wie in den meisten kleineren Ortschaften der Größe von Ginosa stand ein Erzpriester dem lokalen Klerus vor. Erzpriester und Klerus sind in der Zehntliste von 1324

[287] PARENZAN 1992, S.35, 98 ff.; zur Geschichte Ginosas s. auch Piero di Canio, Lucia Micheli, Dario Petrosino: Ginosa. Storia, natura, itinerari, Ginosa 1994.
[288] CATALOGUS BARONUM, S. 210.
[289] STHAMER 1914, Nr. 120.
[290] Herr von Ginosa, Castellaneta, Massafra, Belloioco und Girifalco war von mindestens 1279 bis 1294 Odo de Soliac, s. DELL'AQUILA/ LENTI 1988, Nr. 39, 42-51, 54; PERGAMENE DI MATERA Nr. 46, S. 365.
[291] Vgl. VENDOLA 1939.

mit zusammen 15 Tarì verzeichnet, auf einen eigens genannten Kanoniker entfallen 3 Tarì, auf eine Niederlassung des deutschen Ordens 1310 dagegen 4 Unzen[292]. Die Ordensritter waren in Ginosa seit 1270 ansässig, als ihnen Erzbischof Laurentius von Acerenza/ Matera, der sechs Jahre später in Ginosa verstarb, einen ehemaligen Benediktinerkonvent übereignete[293].
Wie in Laterza verlagerten sich vom 15. Jahrhundert an Kirchen und Wohnräume in eine neugebaute Stadt auf dem Hügel um das Kastell, die sich schließlich hügelaufwärts immer weiter ausbreitete. Die alten Höhlensiedlungen und Felsenkirchen wurden nach und nach aufgegeben und stehen heute größtenteils leer - anders als in Laterza, wo die meisten mittelalterlichen Höhlen überbaut sind, als Arbeits- oder Lagerräume genutzt werden. Dies hängt damit zusammen, daß in Laterza der 1544 in der *Fontana Maggiore* eingefaßte Wasserlauf eine Nutzung des umliegenden Geländes als Gärten, zur Tierhaltung und für verschiedene Handwerkstätigkeiten begünstigt. In Ginosa führt dagegen das Tal der Gravina nur sporadisch, in der Regenperiode Wasser; in der Regel erfolgte die Versorgung über Zisternen und Brunnen, die auch in den höhergelegenen Stadtteilen angelegt wurden. Zum anderen gleicht ein großer Teil der mittelalterlichen Felsensiedlungen heute einem Trümmerhaufen: vor allem an den steileren, nördlichen Talrändern im Bereich des Casale, aber auch in dem der Burg nahegelegenen Teil der Rivolta sind große Felsbrocken von den Hängen heruntergebrochen und haben tiefergelegene Höhlenbauten zerstört oder unter sich begraben.

Casale

3.1. S. Domenica



Die älteste Pfarrkirche des Casale von Ginosa war, wie in Laterza, der Heiligen Domenica geweiht[294]. Von der ehemals dreischiffigen, dreijochigen Felsenkirche ist nur der Bereich des linken Schiffes und des Chorjochs erhalten, da bei einem Erdrutsch die Felskante vom oberen Talrand der Gravina auf das Casale herabgestürzt ist und dabei einen Teil der Höhlenbauten mit in die Tiefe gerissen hat. Architektonisch ist S. Domenica eine der interessantesten Felsenkirchen des Untersuchungsgebiets. Der bauplastische Dekor erklärt sich durch eine Rezeption von Bauformen der gemauerten Architektur, die hier allerdings als Zitat oder Ornament verstanden werden müssen, da ihnen im Höhlenbau keine statische Funktion zukommt. Die Decke hat, jedenfalls im erhaltenen, vorderen Bereich, die Form eines Kreuzgratgewölbes, das auf Diensten aufruht, die aus den Kanten der Pfeiler und Wandpfeiler der Felsenkirche herausgearbeitet wurden. Der einzige stehengebliebene Pfeiler vorne links ist zum Chor hin abgetreppt und trägt daher auf der Innenseite drei Dienste, und am Gewölbeansatz ein flaches, scheibenförmiges Motiv. Vom Chorjoch leitet jeweils ein

[292] Ebd., Nr. 2132, S. 164; Nr. 2072, S. 161.
[293] KAMP 1975, S.779.
[294] S. BOZZA/ CAPONE 1991, S. 73-84.

tonnengewölbter Vorraum in halber Tiefe der Joche zu den Apsiden über. Drei Blendarkaden zieren die linke Seitenwand. Dieses zugrundeliegende, architektonische System wird durch verschiedene Dekorelemente abwechslungsreich ausgestaltet.
Hauptmotiv ist ein Zahnschnittornament, das in der reinen Form am Bogen der Hauptapsis auftaucht, wo es später, bei der Bemalung der Apsis, wieder aufgefüllt wurde und heute nur infolge der Beschädigung wieder zu sehen ist. Ein ähnliches Motiv zeigt ein wagenradartiger 'Schlußstein' des linken Chorgewölbes, ebenso wie einige der senkrecht gekerbten Kapitelle, während andere nur an den Kanten waagrecht eingeritzt sind. Ein flächiger Kerb- oder Zahnschnittdekor ziert auch das hintere Viertel im mittleren Kompartiment des Kreuzgratgewölbes, während vorn, zur Apsis hin, ein flaches Kreuz in die Decke eingearbeitet wurde, vergleichbar mit Felsenkirchen wie Madonna delle croci in Matera.
S. Domenica ist älter als die letztgenannte Kirche - dafür spricht jedenfalls die Verwendung der architekturgeschichtlich älteren Form des Kreuzgratgewölbes gegenüber dem Kreuzrippengewölbe in Madonna delle croci. In der differenzierten Rezeption architektonischer und bauplastischer Elemente der gemauerten Architektur läßt sich die Felsenkirche nur mit Madonna delle virtù in Matera vergleichen, einer ebenfalls dreischiffigen Felsenkirche, die wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. S.5)[295]. Wie die spätere Auffüllung des Zahnschnittfrieses am Apsisbogen zeigt, bildete die differenzierte Bauplastik ursprünglich den einzigen Dekor, der erst in späterer Zeit durch Wandmalerei ergänzt und ersetzt wurde. Auch dies entspricht dem Befund in Madonna delle virtù, wo nur einige Wandbilder aus dem späteren 14. Jahrhundert erhalten sind.

Wandbilder
1.) Deesis und kufisches Schriftornament

Das Ende der sechziger Jahre, wie man auf älteren Abbildungen sieht, noch gut erkennbare Apsisbild ist heute fast ganz verschwunden[296]. Dargestellt war eine Deesisgruppe, bestehend aus dem thronenden Christus, Maria und Johannes dem Täufer. Auffällig sind die übergroßen Köpfe der Figuren, eine schlichte, geradlinige Faltengebung nicht ohne graphischen Reiz erkennt man vor allem am Gewand der Madonna.
Erhalten hat sich dagegen der größere Teil der ornamentalen Bemalung an der Stirnseite des Apsisbogens. Der senkrechte Abschnitt auf der linken Seite trägt einen stilisierten, gemalten Pilaster, der Bogen selbst ein prachtvoll ausgeabeitetes, kufisches Schriftornament. Der von einer blauschwarzen Randlinie eingefaßte weiße Schriftzug auf gelben Grund entwickelt, ausgehend von der arabischen Segensformel, ein reichhaltiges Muster mit zahlreichen Überschneidungen und vegetabilen Auswüchsen. Er erreicht damit eine höhere Komplexität als ein ähnlicher, sicher älterer Fries im Fußbodenmosaik der Apsis von S. Nicola in Bari[297]. Näher vergleichbar sind die Stirnbögen der Apsiden von S. Pietro in Otranto und S. Maria a Cerrate, wo der Bogen mit dem kufischen Ornament in gleicher Weise von gemalten Pilastern ausgeht. Beide Beispiele entstanden, wie auch die Ausmalung der Kathedrale von Anglona, wo ebenfalls mehrfach ein kufisches Schriftornament auftritt, in der ersten Hälfte, oder um die Mitte des 13. Jahrhunderts[298]. Der Vergleich kann als Anhaltspunkt für die Datierung des Beispiels in Ginosa dienen.

---

[295] Vgl. historischer Abschnitt, S.75 f.
[296] BOZZA/ CAPONE 1991, Abb. 38, S. 83.
[297] Weitere Beispiele im Fußbodenmosaik: Kathedralen von Brindisi, Otranto und Tarent, S. Maria del Patir bei Rossano; in der Wandmalerei auch S. Marco, Massafra, s. FONTANA, M. 1993, S. 456; vgl. ERDMANN 1953; s. auch Abschnitte zu S. Giovanni in Monterrone und *S. Vito Vecchio*, Gravina.
[298] FALLA CASTELFRANCHI 1991A, S.126 ff.; SAFRAN 1992 datiert die zweite Phase der Wandmalerei von S. Pietro, Otranto in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

2.) Deesis und drei Apostel (Philippus/ Jakobus/ Johannes)

Eine zweite Deesis-Gruppe, von der nur noch geringe Farbspuren übrig sind, befand sich im oberen Register, unter dem Blendbogen im mittleren Joch der linken Seitenwand.. Von den drei Aposteln des unteren Registers erkennt man nur noch die Namensinschrift des mittleren: [S]*ANCTVS IACOB*[VS] - die beiden anderen waren Philippus und Johannes[299]. Soweit sich dies anhand der älteren Abbildung, vor allem an der schlichten Faltengebung aus breiten, parallelen Strichen am Gewand des Apostels Philipp links feststellen läßt, könnten die Bilder aus derselben Zeit stammen wie die Ausmalung der Apsis. Der Bogen über der Blendarkade trägt an seiner Stirnseite ebenfalls eine ornamentale Bemalung, in diesem Fall einen Zackenfries zwischen zwei rechteckigen Feldern mit jeweils einem sternförmigen Motiv.

3.) Palimpsest: Domenica (?)/ Katharina

An der Rückseite des letzten stehengebliebenen Pfeilers befindet sich das einzige heute noch erkennbare Wandbild der Felsenkirche. Es handelt sich um ein Palimpsest, von dessen späterer Schicht heute nur noch die linke, obere Ecke mit einer breiten, rot-weiß-blauen Randlinie und ein Medaillon mit der Inschrift *SCA* übrig ist. Die Abbildung aus den sechziger Jahren zeigt noch das gekrönte Haupt der Heiligen Katharina, vergleichbar etwa mit der Darstellung in S. Maria del Casale bei Brindisi oder der Margarita in S. Antonio del fuoco in Laterza (Abb. 5.33 / S.42)[300]. Heute ist dagegen wieder die frühere Schicht, nämlich der Kopf einer Heiligen mit einer weißen Haube zu sehen, die sich mit einer Reihe ähnlicher Darstellungen weiblicher Heiliger des 13. Jahrhunderts vergleichen läßt. Es könnte sich, wie in Laterza, um Domenica, die Titelheilige der Felsenkirche handeln[301]. Wiederum ist die Heilige in eine gemalte Arkade mit einem Zackenfries gestellt.

S. Domenica, die Hauptkirche des Casale von Ginosa, stammt, soweit sich dies aus Bau- und Dekorformen ersehen läßt, aus dem späten 12. Jahrhundert. Die erste Ausmalung entstand um die Mitte des 13.Jahrhunderts eine. Das Bild der Titelheiligen wurde im darauffolgenden Jahrhundert durch ein Bild der Heiligen Katharina ersetzt.

Lit.: VENDITTI 1967, S.300; FONSECA 1970, S.64; BOZZA/ CAPONE 1991, S.73 ff.; PARENZAN 1992, S. 98.

3.2. S. Vito Vecchio

Die Felsenkirche S. Vito Vecchio befindet sich am Rand des Casale, an der Einmündung eines Nebentales der Gravina, durch das früher der Weg nach Laterza führte[302]. Die im 18. Jahrhundert aufgegebene Kapelle ist heute weitgehend zerstört. Erhalten hat sich das tief in den Fels eingeschnittene Portal, das allerdings heute ins Leere führt. Im Tympanon sieht man die Reste eines Wandbildes. Dargestellt war der Titelheilige Vitus, wie ein rotgrundiges Medaillon auf der rechten Seite des Bildes verrät. An der rechten Seitenwand der Felsenkirche waren nach Auskunft älterer Bewohner von Ginosa noch in diesem Jahrhundert

[299] BOZZA/ CAPONE 1991, Abb. 31, 32, S. 76/77.
[300] BOZZA/ CAPONE 1991, S. 74; Abb. 34, S. 79.
[301] In diesem Sinne schon Tuseo 1957, vgl. BOZZA/ CAPONE 1991, S. 84, und FONSECA 1970, S. 64-67.
[302] In einem Inventar von 1600 heißt es *ecclesiam Sancti Viti viam propterea per quam itur ad terram Latertiae*, s. BOZZA/ CAPONE 1991, S. 72, mit Literatur- und Quellenangaben.

guterhaltene Bilder mehrerer Heiliger zu erkennen[303]. Heute ist davon nur noch die Stirn und der Scheitel einer Figur mit braunen Haaren übrig.

Lit.: FONSECA 1970, S.72; BOZZA/ CAPONE 1991, S.69 ff.; PARENZAN 1992, S. 94.

3.3. S. Leonardo Vecchio

Die Kirche S. Leonardo befindet sich auf der Rückseite des Bergrückens auf der linken Talseite der Gravina, an dessen Vorderseite, Ginosa gegenüber, das Casale gelegen ist. Unterhalb der Kirche, in der heute noch am Tag des Heiligen Leonardus eine Messe abgehalten wird, befindet sich ein älterer Bau der Barockzeit, der an eine nochmals wesentlich ältere Felsenkirche angebaut und 1764 der *S. Maria Mater Domini* geweiht wurde. Von da an diente diese Kirche, ein hoher, einschiffiger Saalraum, den Bewohnern des Casale als Pfarrkirche. Eine Öffnung im Retabel des barocken Hauptaltars gibt den Blick auf ein Wandbild der Felsenkirche frei, das heute allerdings kaum noch zu erkennen ist. Es handelte sich um eine Deesis-Gruppe, die, nach einer älteren Abbildung zu schließen, aus dem späten 14. oder 15. Jahrhundert stammt[304]. Ein witeres, noch älteres Bild befindet sich nicht mehr an seiner ursprünglichen Position.

Nikolaus

Je zwei, etwa metertiefe Wandnischen gliedern die Seitenwände der barocken Unterkirche. Die linke, hintere Nische ist unten mit einer Steinplatte geschlossen, die offenbar aus der Felsenkirche stammt und an der Vorderseite ein Bild des Heiligen Nikolaus trägt. Möglicherweise befand sich hier eine Grablege, oder jedenfalls scheint man auf den Erhalt des Bildes Wert gelegt zu haben, auch wenn dieses sich nunmehr in liegender Position befindet. Der thronende Bischof trägt eine blaue Albe, eine goldfarbene Stola und eine rote, dekorierte Kasel, darüber ein T-förmiges Pallium und weiße Handschuhe mit einem kreisrunden Ornament auf dem Handrücken. Er segnet mit der Rechten und hat mit der linken Hand das Buch an den Leib gedrückt. Die Gesichtszüge sind stark in Mitleidenschaft gezogen, doch erkennt man in zwei Medaillons noch deutlich die Namensinschrift *S.* / *NICOLAVS*. Die Thronlehne gleicht der des Heiligen Leukios in Laterza, die flächige Malweise in blassen Farben und die Form des Segensgestus mit den zur Seite gebogenen Fingern vor der Mitte des Körpers an entsprechende Darstellungen in S. Maria della Valle oder Madonna degli Angeli.

Lit.: VENDITTI 1967, S.294; FONSECA 1970, S.74; BOZZA/ CAPONE 1991, S.101 ff.; PARENZAN 1992, S. 93 f.

3.4. S. Salvatore

Die ehemalige Felsenkirche S. Salvatore dient heute als Stall und Kellerraum eines darüber errichteten Hauses im älteren Ortskern von Ginosa. Form und Ausrichtung der Kirche sind im gegenwärtigen Zustand nicht mehr erkennbar. Daß es sich überhaupt um einen Kirchenbau handelte, zeigen drei Wandbilder, die im Lauf der Zeit unter einer Putz- oder Farbschicht wieder zum Vorschein gekommen sind und möglicherweise noch besser freigelegt werden könnten.

---

[303] Laut mündlicher Auskunft von Piero Di Canio; entsprechend äußern sich BOZZA/ CAPONE 1991, S.69.
[304] BOZZA/ CAPONE 1991, Abb.48, S. 104.

1.) Nikolaus

Das am besten erkennbare Bild, an der rechten Seite eines Wandpfeilers am Ende des Höhlenraums, zeigt einen heiligen Bischof ohne Mitra, aller Wahrscheinlichkeit nach den Heiligen Nikolaus. Die Art, in der das Pallium wie ein Manipel über den linken Unterarm gelegt ist, mit dem der Heilige das großformatige Buch an den Leib preßt, erinnert an eine entsprechende Darstellung an der linken Wand des Chorquadrats von S. Maria del Casale in Brindisi (Abb.5.6).

2.) Christus (?)

Als Christus wird der kaum erkennbare Heilige an der Stirnseite des Wandpfeilers gedeutet[305]. Man sieht lediglich die Umrisse einer segnenden Figur mit roter Tunika und blauem Obergewand.

3.) Kosmas und Damian (?)

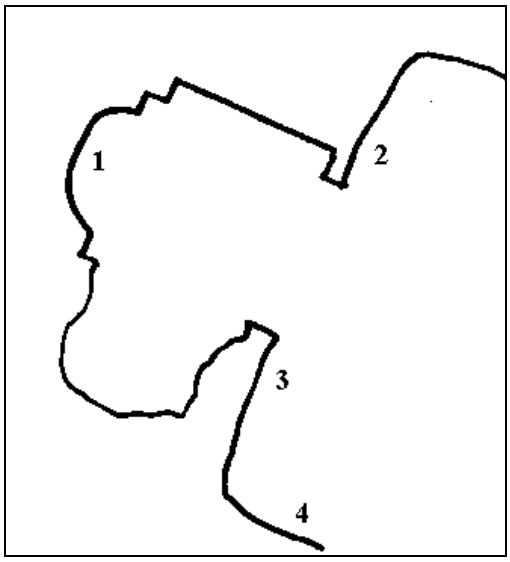
Weiter links sind auf einem weiteren Wandbild in einer flachen Wandnische schemenhaft die Umrisse zweier Heiliger zu erkennen. Die Form des Doppelbildnisses weist auf die die Heiligen Kosmas und Damian hin, die bis heute in Ginosa am ersten Sonntag des Oktobers mit einer Prozession geehrt werden[306]. Eine längere Geschichte verbindet sich auch mit einem Wandbild des 16. Jahrhunderts aus der Felsenkirche *SS. Medici*, oberhalb von S. Domenica. Es zeigt die beiden Heiligen wiederum in einem Doppelbildnis und wurde nach der Abnahme von der Wand zunächst in die neu errichtete Kirche S. Croce verbracht, die daraufhin den SS. Medici geweiht wurde. Heute befindet sich das Bild in der Kirche S. Martino im Zentrum der Altstadt von Ginosa, unweit der Felsenkirche S. Salvatore. Das Martinspatrozinium stammt ursprünglich von der im 16. Jahrhundert errichteten *Chiesa madre* von Ginosa und ging, nach deren Neuweihe an die *Madonna del Rosario*, auf die aus dem 17. Jahrhundert stammende Konventskirche S. Agostino über. Auch diese Kirche wurde nach der Aufstellung des Wandbildes in *SS. Medici* umbenannt, woraufhin der unmittelbar benachbarte, 1937 errichtete Neubau, in dem sich das Bild heute befindet, das Patrozinium des Heiligen Martin erhielt. Der ständige, mit der Translozierung des Wandbildes verbundene Patrozinienwechsel bezeugt die anhaltende Verehrung der Zwillingsbrüder und ihres Bildnisses in Ginosa[307]. Wenn sich ein Patrozinium der heiligen Ärzte auch vor dem 16. Jahrhundert nicht nachweisen läßt, so ist doch eine Entstehung des Kultes in mittelalterlicher Zeit, ähnlich wie in Matera, und verbunden mit einer älteren Bildvorlage, durchaus wahrscheinlich.

Lit.: FONSECA 1970, S.76 („S.Pietro"); BOZZA/ CAPONE 1991, S.97 ff.

[305] BOZZA/ CAPONE 1991, S. 97 f und Abb. 45.
[306] PARENZAN 1992, Fig. 150.
[307] Nicht zu verwechseln mit der *Chiesa matrice*, die ursprünglich Martin geweiht war; BOZZA/ CAPONE 1991, S. 85 ff, Abb. 39; GINOSA ITINERARI 1994, S. 16.

Rivolta

3.5. S. Croce (*S. Bartolomeo*)



In der älteren Forschung wird die Felsenkirche S. Croce als *S. Bartolomeo* bezeichnet, nach dem Wandbild des Apostels, der in der Deesisgruppe der Apsis die Stelle Johannes des Täufers einnimmt. Die Kirche befindet sich an der Rückseite des Burgbergs, also in Richtung zum Felsendorf Rivolta, unterhalb der Häuser hinter dem Kastell. Eine Kirche *S. Crucis propre castrum* ist aber schon in einer Urkunde von 1314 genannt, die den Tausch einer Höhle, die Philipp von Tarent 1309 dem Materaner Conestabel Angelo de' Berardis geschenkt hatte, gegen einen Besitz der Deutschordensniederlassung von Ginosa in Matera dokumentiert[308]. Die Felsenkirche ist heute weitgehend verschüttet und von Kakteen überwuchert, so daß der noch freiliegende Chorbereich, in dem sich die hier interessierenden Wandbilder befinden, nur nach Freilegung einer engen Passage auf dem Boden kriechend zu erreichen ist[309].
Die Wand rechts neben der ausgemalten Apsis trägt eine flache Blendbogennische, während eine unregelmäßige Vertiefung auf der gegenübergelegenen linken Seite wohl eine spätere Erweiterung ist. Weiter hinten, in einem bereits mit Erdreich angefüllten Bereich, öffnen sich auf beiden Seiten Nebenräume, die weitere Wandbilder enthalten.

Wandbilder
1.) Christus zwischen Maria und Bartholomäus

Wie die Untersuchung vor Ort ergeben hat, wurde das Apsisbild der Felsenkirche bis auf geringe Reste zu einem unbekannten Zeitpunkt von der Wand entfernt. Dadurch hat Ginosaeinen Teil seiner ältesten und qualitätvollsten Wandbilder verloren[310]. Der thronende Christus im Zentrum der Apsis, der im griechischen Gestus mit abgespreiztem kleinem Finger segnete und in der linken Hand ein Buch hielt mit der Inschrift *EGO SVM A ET Ω PRIMVS ET NOVISSIMVS*, zeigte in der Darstellung der ebenmäßigen Gesichtszüge und der sorgsam gedrehten Locken des Haupt- und Barthaares die Merkmale der höchsten Qualitätsstufe einer an Monreale orientierten Malerei, eng vergleichbar mit dem entsprechenden Bild der Felsenkirche S. Gregorio in Mottola[311]. Während die fürbittende Maria, links im Bild, ebenfalls verschwunden ist, ist die Figur des Bartholomäus rechts weitgehend erhalten. Der Apostel trägt einen Vollbart und Stirnlocken wie Petrus, doch in brauner Farbe. Ein hohes malerisches Niveau zeigt sich in der Darstellung der Gesichtszüge mit aufgesetzten Glanzlichtern, und in der Faltengebung der Gewänder, deren Farben nicht einfach zu bestimmen sind: hellrote und schwarze Schattenlinien ornamentieren die weißliche Tunika,

[308] Urkunden im neapolitanischen Staatsarchiv und im Archivio Comunale von Putignano, BOZZA/ CAPONE 1991, S.54; vgl. S.55, 66, 81, 133 sowie Abschnitt III,4: Auftraggeber.
[309] Ohne die tatkräftige Hilfe von Piero di Canio wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen.
[310] FONSECA 1970; BOZZA/ CAPONE 1991, Abb. 23, 24, S. 52, 53; trotz der schwierigen Zugänglichkeit der Kirche wurde das großformatige Apsisbild in zwei oder drei Partien von der Wand gelöst und entfernt.
[311] S. PACE 1980, S. 342 f. und Abb. 143, S. 116 im selben Band; vgl. ALTHAUS 1997, S.24; Kat.-Nr. 58 und Abb. 145; PITTURA 1994, Abb. 391.

während der hellrote Mantel ebenfalls in schwarzer Farbe schattiert ist und weiße Glanzlichter trägt.
Trotz einer reduzierten Farbpalette, zu der noch der Inkarnatton, das Gelb der Nimben und das Blau des Hintergrunds treten, wird so ein plastischer und lebendiger Effekt erzielt. Dieselben Farben dominieren auch die Bemalung der Stirnseite des Apsisbogens, von der noch Partien einer ornamentalen Ranke in roter und schwarzer Farbe auf weißem Grund erhalten sind. Von zwei, bei Fonseca in Farbe abgebildeten Engeln in hellbraunem Gewand, die mit fürbittend ausgebreiteten Händen auf die zentrale Figur des thronenden Christus zuschreiten, fehlt dagegen jede Spur[312]. Mit wenigen, sicheren Strichen war überzeugend die räumliche Position, die Anatomie und bewegte Haltung der Engelsköper wiedergegeben. Die begrenzte Palette, vergleichbar etwa mit den älteren Bildern in SS. Pietro e Paolo in Matera, der griechische Segensgestus, vor allem aber die qualitätvolle Rezeption des Stils der Mosaiken von Monreale sprechen für eine Datierung um 1200 oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts.

2.) Nikolaus

Der Bischof an der vorderen Wand des rechten Nebenraums läßt sich aufgrund der Ikonographie und der drei letzten Buchstaben der Namensinschrift als Nikolaus identifizieren. Er trägt eine rote Kasel mit ornamentierten Zierstreifen an den Oberarmen und hält in der linken Hand einen Kodex mit einem dekoriertem Buchdeckel. Das Y-förmige Pallium ist, wie in S. Salvatore, über den linken Unterarm gelegt. Der Bischof sitzt auf einem lehnenlosen Thron, wie das Ende der Kissenrolle am rechten Bildrand erkennen läßt. Während der obere Teil des Kopfes zerstört ist, zeigt die feine, ornamentale Darstellung des Kinnbartes Ähnlichkeiten zu den wohl zeitgleichen Figuren des Apsisbildes.

3.) Andreas

an der entsprechenden Stelle des linken Nebenraumes befindet sich das Bild eines weiteren Heiligen in weißer Tunika und rotem Mantel, der mit der ausgebreiteten rechten Hand im griechischen Gestus segnet. Das mittig gescheitelte, lange, zottelige weiße Haar und der Vollbart gehören zur Ikonographie des Apostels Andreas, wie er ähnlich etwa in S. Giovanni in Monterrone in Matera dargestellt ist[313].

4.) Madonna und Kind/ Heiliger

Nur schwach sind die Umrisse zweier weiterer Wandbilder an der Seitenwand des linken Nebenraumes zu erkennen. Aus den Umrissen eines größeren und eines kleineren Heiligenscheins läßt sich als Thema des linken Bildes eine Madonna mit Kind erschließen.

Allem Anschein nach handelt es sich in S. Croce um das früheste Beispiel mittelalterlicher Wandmalerei in Ginosa. Dies spricht für eine überragende Bedeutung der Felsenkirche in der Nähe des mittelalterlichen Donjons, möglicherweise als Eigenkapelle des Ortsherren, der selbst die Ausmalung in Auftrag gab.

Lit.: D'ORSI 1949; VENDITTI 1967, S.290; FONSECA 1970, S.68 f.; BOZZA/ CAPONE 1991, S.50 ff.; PARENZAN 1992, S. 94 f.

---

[312] FONSECA 1970.
[313] Weitere Beispiele in Vaste, Bari (nicht inschriftlich gesichert), Palagianello und Supersano s. FALLA CASTELFRANCHI 1991A, Abb. 35, 121, 150, 157.

3.6. S. Marco

Im Ortsteil Rivolta sind heute zwei Felsenkirchen bekannt. Zu nicht erhaltenen, bei Bozza/ Capone erwähnten Wandbildern in der stark zerstörten Kirche S. Caterina fehlt jegliche Aufnahme oder Beschreibung[314]. In S. Marco sind dagegen noch geringe Reste einer Wandmalerei vorhanden, die allerdings im gegenwärtigen Zustand kaum lesbar ist. Die Kirche wurde bei der Umnutzung zum Wohnraum in zwei Teile geteilt. Der linke, vordere Teil besteht aus drei, mit Apsiden geschlossenen Kapellen, in denen an einigen Stellen unter den Resten des Putzes kleinere Spuren von Wandbildern erkennbar sind. Der rechte Teil, der als Hauptraum der Felsenkirche diente, hat an der Außenwand, links neben dem Eingang, eine überwölbte Seitenkapelle, die während der Wohnnutzung als Ofen diente. Eine schwarze Rußschicht verdeckt die fast unkenntliche Bemalung an den Seiten und der Laibung des Bogens. Links sieht man den Nimbus und den verblaßten Körper eines heiligen Bischofs mit einer roten, in Kreismustern dekorierten Kasel und T-förmigem Pallium. Der in ein Medaillon gefaßte Name ist nicht lesbar.

Lit.: FONSECA 1970, S.64; BOZZA/ CAPONE 1991, S.44 ff.; PARENZAN 1992, S.103.

3.7. S. Barbara

Gegenüber der Felsensiedlung Rivolta führt ein alter, mit Steinen gepflasterter Weg, der derzeit von der Legambiente wiederhergestellt wird, aus der Gravina hinaus. Auf halber Höhe befinden sich rechts die Felsenkirchen S. Sophia und S. Lucia, auf der linken Seite S. Barbara. Erkennbar ist die letztgenannte Kirche an dem sehr regelmäßig gearbeiteten Portal hinter einem etwa 2 m tiefen, gewölbten, offenen Vorraum. Der Innenraum bildet heute, da die Felswände abgebaut wurden, mit den benachbarten Höhlen ein durchgängiges Raumkontinuum, so daß die architektonische Gliederung der einschiffigen Kirche im Detail nicht mehr erkennbar ist.

1.) Heilige (Barbara ?)

Eine adorierende Heilige außen links neben dem Portal, in prunkvollen Gewändern, einem langen roten Kleid und einem dunkelblauen, über die Schultern gelegten Obergewand, das bis zu den Knien herabreicht, ist nur noch fragmentarisch erhalten. Zwischen den Fehlstellen, wo vor allem im linken, oberen Bereich große Teile des Putzes von der Wand abgefallen sind, erkennt man bei genauerem Hinsehen eine weiße Haube auf dem Kopf der Heiligen. Möglich erscheint, daß es sich um die Titelheilige Barbara handelt, die im Inneren der Kirche noch einmal dargestellt war.

2.) Madonna und Kind

Noch spärlicher sind die Überreste des Wandbildes auf der anderen Seite des Eingangs. Es scheint sich um ein Bild der Madonna in blauem Gewand und braunem Maphorion zu handeln, die das Kind in hellbraunem Gewand auf dem rechten Arm hält. Links oben erkennt man ein Segment eines rotgrundigen Medaillons.

---

[314] *Tracce di affreschi di gusto greco si notano sulla parete di fondo e nell'interno della prima conca absidiale* - BOZZA/ CAPONE 1991, S.39.

3.) Barbara

An dem Wandpfeiler, der im Inneren der Kirche links die Schranke zwischen Aula und Chorraum markiert, befand sich bis 1990 ein guterhaltenes Bild der Heiligen Barbara - eines der schönsten Wandbilder in Ginosa. Eine Abbildung auf dem Titelblatt des Telefonbuchs der Stadt weckte offenbar das Begehren eines Kunsträubers, so daß heute nur noch der Bildrand und ein Medaillon mit einem Überrest der Namensinschrift erhalten sind[315]. Auf Abbildungen sieht man eine orientalisch anmutende Heilige in vornehmer Kleidung, die sich in manchen Details mit keiner der bisher besprochenen Darstellungen vergleichen läßt. Sie trägt ein enganliegenes, reich dekoriertes, blaues Kleid mit einem goldfarbenen Besatz an den Manschetten und am Kragen. Über die Schultern hat sie einen weinroten Mantel geworfen, der auf der Innenseite weiß ist. Ein weißes Tuch mit braunen Querstreifen, dessen fransenbesetzte Enden auf die linke Schulter herabhängen, ist mehrfach um den Kopf geschlungen; zugleich legt sich eine Art weißer Kragen um ihren Hals. Ein dunkler Teint und die braune Haar- und Augenfarbe kontrastieren zu diesem Weiß und verstärken, zusammen mit den Ohrringen den Eindruck, es mit einer Orientalin zu tun zu haben. In der rechten Hand hält Barbara als Zeichen ihres Martyriums ein Kreuz.
Insgesamt entspricht die Darstellung durchaus der herkömmlichen Ikonographie der Heiligen, wie sie etwa in S. Nicola dei Greci in Matera dargestellt ist, doch ist in Details, etwa dem um den Kopf geschlungenen Tuch, eine Eigenwilligkeit zu erkennen, die sich aus der Zeitstellung des Bildes erklärt. Es läßt sich sehr eng mit einer Darstellung der Heiligen Lucia in *S. Angelo delle grotte* in Altamura vergleichen, die mit großer Wahrscheinlichkeit von der Hand desselben Malers stammen dürfte (Abb.5.19)[316]. Beide Bilder entstanden im 14. Jahrhundert, als die im 13. Jahrhundert verbindlichen Proportionierungsregeln in Vergessenheit gerieten, wie die hochliegenden Augen und die enganliegenden Kleider ohne jedes Faltenornament zeigen.

Lit.: FONSECA 1970, S.63; IMMAGINI ELENCHI TELEFONICI 1988; BOZZA/ CAPONE 1991, S.64 ff.; PARENZAN 1992, S. 93.

3.8. S. Sofia

Die beiden verbleibenden Beispiele, S. Sofia und S. Lucia, liegen außerhalb des Untersuchungszeitraums und enthalten nur geringe Reste späterer Malerei. Sie werden hier nur erwähnt, um die weitere Entwicklung im 14. Jahrhundert zu beschreiben. S. Sofia war bis zum Bau der unterhalb des Kastells gelegenen *Chiesa matrice* im 16. Jahrhundert Hauptkirche von Ginosa[317]. Ein Längs- und ein Querbalken gliedern die flach gewölbte Decke des ungefähr quadratischen Raumes, vergleichbar mit *Cristo Giudice* oder dem vorderen Bereich von S. Antonio del fuoco in Laterza. Die Apsis, eingetieft in einen leicht zugepitzten, flachen Blendbogen, trägt an der Decke eine Gliederung aus drei überkreuzten Balken, in der Art eines gotischen Chorgewölbes - ein weiteres Indiz für eine verhältnismäßig späte Entstehung, wohl nicht vor Mitte des 14. Jahrhunderts.
Diese Zeitstellung bestätigt auch das Apsisbild, das in den fünfziger Jahren in grellen Farben übermalt wurde, offenbar aber die Formen einer Kreuzigungsgruppe in giottesker Manier aus dem späten 14. Jahrhundert wiedergibt. In der Mitte kniet Maria Magdalena vor dem toten Christus, der mit gestreckten Armen und geknickten Beinen am Kreuz hängt. Links stützen zwei Frauen Maria, die vor Schmerz zusammenbricht, rechts steht Johannes. Einige Engel

[315] S. IMMAGINI ELENCHI TELEFONICI 1988.
[316] S. BERLOCO 1989/90; vgl. beispielsweise die großen Medaillons mit den Namensinschriften.
[317] BOZZA/ CAPONE 1991, S. 59, 63.

umflattern das Kreuz und fangen in Kelchen das Blut aus den Wunden auf. Das nächste Vergleichsbeispiel in S. Francesco, Irsina (Montepeloso) stammt aus den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts[318]. Ebenfalls übermalt und schlecht erhalten ist ein Bild der Titelheiligen unter einem spitzen Blendbogen, links neben dem Eingang der Felsenkirche, zwischen den barocken Figuren zweier Mönche. Interessanterweise verwechselte der 'Restaurator' der fünfziger Jahre die inschriftlich gekennzeichnete Sophia mit Domenica[319].

Lit.: VENDITTI 1967, S.294; FONSECA 1970, S.60; BOZZA/ CAPONE 1991, S.59 ff.; PARENZAN 1992, S. 97.

3.9. S. Lucia

Die Felsenkirche S. Lucia, wenige Meter rechts neben S. Sofia, besteht aus einem rund 18 m langen, einschiffigen Raum mit zeltdachartig ansteigender Decke und vier tonnengewölbten Seitenkapellen, vergleichbar wiederum mit *Cristo Giudice* und S. Antonio del fuoco in Laterza. Ein dreipaßförmiger, dekorierter Bogen, vergleichbar mit Bildern aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in S. Maria del Casale bei Brindisi oder in der Krypta der Kathedrale von Bari (Abb. 5.7), bleibt als einziger Überrest eines Wandbildes in der ersten Seitenkapelle links. Eine nähere Untersuchung verhindert eine Unzahl kleiner Fliegen an den Wänden des kahlen, feuchten, bemoosten Raumes.

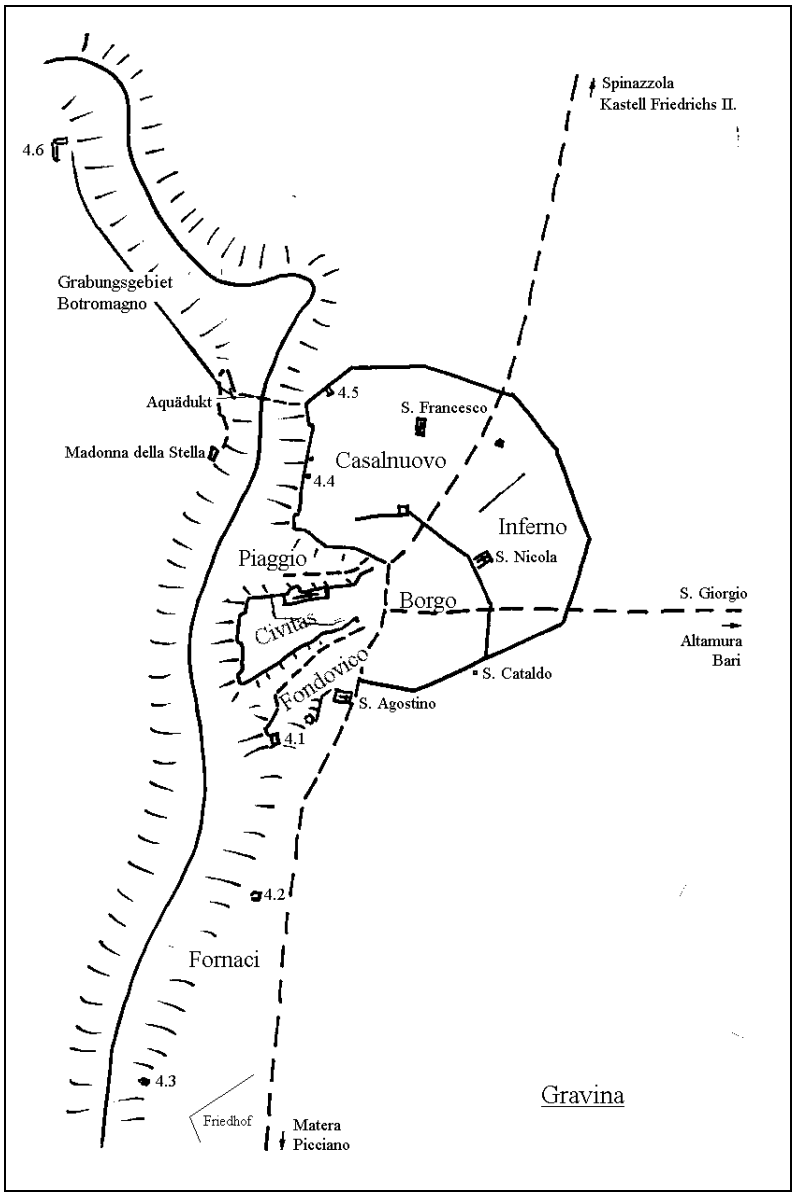
Lit.: VENDITTI 1967, S.299; FONSECA 1970; BOZZA/ CAPONE 1991, S.55 ff.; PARENZAN 1992, S.95.

[318] NUGENT 1933.
[319] BOZZA/ CAPONE 1991, S.59.

4. Gravina

Topographie und Geschichte

> *Veri tesori di non lieve importanza scientifica racchiude il territorio gravinese nei varî suoi strati*[320]



In *Gravina di Puglia* liegt in einzigartiger Weise die historische Topographie seit der Antike offen zu Tage. Die Bedeutung des Ortes erklärt sich durch die Lage an der *Gravina di Picciano* und der *Via Appia*, als Stützpunkt am Rande der *Terra di Bari* und Ausgangspunkt einer Querverbindung, die über Matera und das untere Bradanotal an den Golf von Tarent und nach Kalabrien führt. Fruchtbare Felder, vor allem im Bereich der oberhalb, in Richtung Spinazzola gelegenen Talebene, erbrachten seit jeher hohe Getreideerträge, dienten der Pferdezucht und begünstigten die Entwicklung eines regionalen Zentrums[321]. Die antike Siedlung, die mit dem bei Diodorus Siculus genannten *Sidion*, *Silvium* oder *Botromagno* identifiziert wird, befindet sich auf der heute unbebauten, rechten Talseite. Grabungen der *British School at Rome* zu Beginn der achtziger Jahre erbrachten reiche Funde an rotfigurigen griechischen Vasen und anderen Grabbeigaben. Mit dem Ende der Römerzeit wurde die antike Niederlassung aufgegeben, und die Besiedlung verlagerte sich in die noch unerforschten Höhlenbauten im Tal der Gravina.
Im Mittelalter wanderte der Ortskern nach und nach auf die linke Seite des Tales. Die Topographie des ältesten Teils der Stadt gleicht in verkleinertem Maßstab derjenigen von Matera: Zentrum ist die *Civitas* auf einer Anhöhe zwischen den heute nur noch zum Teil bewohnten Höhlensiedlungen *Piaggio* und *Fondovico*. Dieser Hügel muß schon in byzantinischer Zeit befestigt gewesen sein, jedenfalls berichtet der Chronist Lupus von einer

[320] JANORA 1902, S.7.
[321] *il territorio di Gravina è fertilissimo* schreibt JANORA 1902, S.6; s. v.a. NARDONE 1990.

Belagerung durch die Sarazenen im Jahre 976[322]. Unsicher ist dagegen, ob sich auch die Kathedrale des 968 Otranto unterstellten Bistums schon damals an ihrer heutigen Stelle, im Zentrum der *Civitas* befand. Der heutige Kathedralbau entstand 1456 nach einem Erdbeben anstelle eines älteren Vorgängerbaus, wahrscheinlich aus normannischer Zeit, als Gravina in die Erzdiözese von Acerenza eingegliedert wurde[323]. Indirekt überliefert ist eine Schenkung von *Unfridus*, dem Sohn und Erben des Ortsherren Aycardus von 1092, die die finanzielle Basis des Bistums gewährleistete[324]. Ein 1116 bei Romualdus Salernitanus genannter Humfried von Gravina soll, Nardone zufolge, bereits dessen Enkel sein[325]. Als Parteigänger der Regentin Konstanze in ihren Auseinandersetzungen mit Graf Alexander von Matera/ Conversano war Humfried offenbar eine der mächtigen Figuren Apuliens.
1133 kämpften die Herren von Gravina allerdings auf der Seite Alexanders gegen Roger II. - dies läßt sich indirekt daraus erschließen, daß die Herrschaft über die Stadt anschließend an die piemontesische Familie der Aleramici neu vergeben wurde. 1155/56 wurde Albertus de' Aleramici, der bei einer Rebellion apulischer Barone gegen Wilhelm I. offenbar auf der Seite des neugewählten Königs stand, in den Grafenstand erhoben, doch ging die Grafschaft schon 1160 an Gilbert d'Aigle über, einen Cousin der Königin Margherita[326]. Dieser wurde 1168, aufgrund der Beteiligung an einer neuerlichen Rebellion gegen Wilhelm II., aus dem Reich gejagt, und Gravina gelangte an Riccardus de Say und dessen Erben, die die Grafschaft bis 1223 innehatten. Riccardus war darüber hinaus 1172, zusammen mit Graf Robertus von Caserta *magnus comestabulus et magister justitiarius* Apuliens und der Terra di Lavoro, zweifellos eine der höchsten Funktionen des Reichs[327]. Weitere Schenkungen an die Kirche sind 1152 von Philippa, der Witwe *domini Manfridi Marchionis* und ihrem Sohn Silvester, 1189 von Tankred de Say und 1210 von dessen Sohn Wilhelm überliefert[328].
Der normannische Herrschaftssitz, der im östlichen Teil der heutigen Kathedrale vermutet wird, ist nicht erhalten. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Burg durch das Kastell, das Friedrich II. um 1227, 2 km nördlich der Stadt errichten ließ, ihre Funktion verlor[329]. Da zu dieser Zeit keine Grafen von Gravina mehr bekannt sind, scheint die Stadt zu Beginn der staufischen Herrschaft an die Krone übergegangen zu sein. Friedrich II. vererbte Gravina als Bestandteil des Prinzipats von Tarent an seinen unehelichen Sohn Manfred. Auch die staufischen Herrscher stellten die Kirche unter ihren besonderen Schutz, angefangen mit Heinrich VI., der Bischof Thomas 1195 eine olivenreiche Zone bei Bitonto schenkte[330]. Konstanze bestätigte 1196, Friedrich II. 1222 die Stiftung, und 1234 entstand eine beglaubigte Abschrift der entsprechenden Urkunden. Während zwei Richter auf der oben angeführten Schenkungsurkunde von 1210 als *curialis Gravine iudex* firmieren, werden Nicolaus und Maroldus 1234 als *imperialis Gravinensium iudex* bezeichnet. Bis mindestens 1239 amtierte in Gravina der 1219 eingesetzte Bischof Samuel, der demnach die Auseinandersetzungen zwischen Kaiser und Papst unbeschadet überstand[331]. Der 1250 noch unter Friedrich II. zum Bischof von Gravina ernannte Hofkaplan des Kaisers, Jakobus von Tarent, wurde dagegen

---

[322] LUPUS, a. 976; GABRIELI 1922.
[323] Zur Kathedrale von Gravina s. KAPPEL 1996A, S.354 ff.
[324] HAGEMANN 1960.
[325] ROMUALD, a.1116; NARDONE 1990.
[326] Zu Albertus s. CUOZZO 1984, Nr. 53/54, S. 19 f.
[327] CUOZZO 1984, S. 273 f., 371.
[328] HAGEMANN 1960.
[329] Zum Kastell Friedrichs II. s. zuletzt FEDERICO ROMA 1980, Kat.-Nr. III.7, S.218 ff., mit Bibliographie; interessant ist der Hinweis auf eine detaillierte Beschreibung der Räumlichkeiten von 1309; die Via Appia muß, um eine Überquerung des Tales zu vermeiden, das von Gravina an tief ins Gelände einschneidet, etwa 1-2 km nördlich und nordöstlich an der Stadt vorbeigeführt haben.
[330] HAGEMANN 1960.
[331] KAMP 1975, S.790.

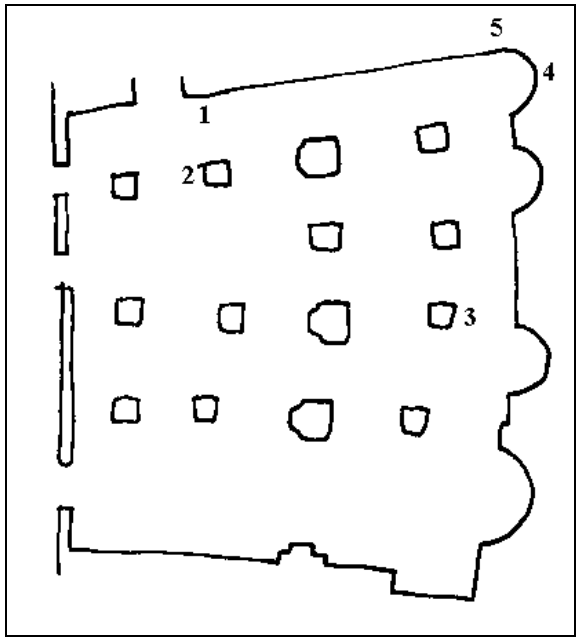
nach dem Ende der staufischen Herrschaft seines Amtes enthoben, und es entstand eine sechzehnjährige Vakanz des Bischofssitzes[332].
Eingezogene Güter staufischer Parteigänger wurden 1271 dem neuen Ortsherren Ludovico de Bellojoco übergeben, den Karl I. als *miles, consiliaris, familiaris et fidelis noster* bezeichnet[333]. Auf Ludwig folgt 1282 Burkhard von Montmorency und 1289 Johannes von Montfort, zugleich Reichskämmerer, Graf von Squillace und Montescaglioso und Kustode von Lagopesole, der 1300 ohne Erben verstirbt[334]. Das Lehen fällt danach an die Krone zurück und bleibt seitdem im Besitz der königlichen Familie, gelangt zunächst an Elisabeth von Ungarn, die Schwester Karls II., an seine Söhne Raimund Berengarius, Johannes und Petrus, bis Johanna II. es schließlich im 15. Jahrhundert dem römischen Präfekten Francesco Orsini übergibt. Bis heute besteht als einziger Zweig der Familie die 1463 in den Herzog- und später in den Fürstenstand erhobene Linie Orsini-Gravina, aus der auch Papst Benedikt XIII. stammt.
Einen interessanten Einblick in die Entwicklung der Stadt gibt ein Dokument von 1301, in dem der *magister portulanus* und *procurator* Apuliens, Henri d'Herville, auf Aufforderung Karls II. die Güter auflistet, die nach dem Tode Johannes von Montforts an die Krone zurückfallen[335]. Zu dieser Zeit existiert bereits die Stadtmauer des *Borgo Vecchio*, des älteren Teils der mittelalterlichen Altstadt auf der Ebene hinter den Stadtvierteln Piaggio, Fondovico und Civitas. Dies geht hervor aus der Nennung einer *domus de massaria extra terram iuxta portam Sancti Cataldi cum criptis sex*, die seit staufischer Zeit als Marstall eingerichtet war. Die Porta S. Cataldo, benannt nach der 1870 zerstörten Johanniterkirche S. Cataldo, befand sich im Bereich der nach der Schleifung der Stadtmauern entstandenen Via Re Vittorio Emanuele[336]. Der Johanniterorden war bereits seit 1219 in Gravina ansässig[337]. 1294, drei Jahre nach dem Fall von Akkon, genehmigte Karl II. den Ordensrittern die Abhaltung eines Marktes auf der Wiese vor S. Giorgio, am Jahrestag des Heiligen[338]. Diese östlich des Stadtzentrums, in der Nähe der Via Appia gelegene Kirche wurde erst 1966 entweiht und ist heute ein Nebenraum des *Cinema Sidion*[339]. Daß Picciano in dem Dokument als *monasterium* bezeichnet wird, scheint andererseits darauf hinzudeuten, daß der zwischen Gravina und Matera gelegene Wallfahrtsort sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Besitz der Johanniter befand.
Der Verlauf der älteren Stadtmauer von Gravina ist noch aus dem heutigen Stadtplan ersichtlich und entspricht ungefähr den Straßenzügen der Via Cesare Pasquale und Via Libertà. Nach den Steuererhebungen der Jahre 1277 und 1320 verzeichnet die Stadt in diesem Zeitraum einen überdurchschnittlichen Bevölkerungszuwachs[340]. Daß um 1300 bereits ein Gebiet auf der Ebene von einer Mauer umgeben war, das etwa der Ausdehnung aller drei älteren Stadtviertel entspricht, bedeutet allerdings nicht, daß nur in diesem Bereich eine dichte Bebauung bestand, die an die Stelle der älteren Höhlenbauten getreten wäre. In der Urkunde von 1301 sind neben vielen Höhlen nur wenige *domus* genannt. Auch befinden sich diese Häuser nicht ausschließlich innerhalb der Stadtmauer, sondern beispielsweise auch *in Plano Sancti Andree*, das ist der Bereich des *Casalnuovo* nördlich des Borgo, der erst im

---

[332] Ebd., S.791 ff.
[333] NARDONE 1990, S.89; vgl. JANORA 1902, S.11-13.
[334] FORTUNATO 1987.
[335] JANORA 1902.
[336] NARDONE 1990, S.101, Fußn.1.
[337] KAMP 1975, S.788 f.
[338] NARDONE 1990, S.103.
[339] IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.82.
[340] Der Steuerbetrag pro Feuerstelle war 1320 offenbar höher als 1270, da alle Städte der Terra di Bari mehr als die doppelte Summe abzuführen haben, s. REG. CANC. ANG.; MINIERI RICCIO 1877; der Vergleich der Zahlen ergibt aber für Gravina ein größeres Bevölkerungswachstum als in in allen anderen großen Städten, unter denen Gravina 1277 die neunte, 1320 die siebte Position einnimmt.

Spätmittelalter in die Stadtbefestigung einbezogen wurde. Auch Kirchen befanden sich keinesfalls nur im Bereich der ummauerten Stadt, einschließlich der Viertel Piaggio und Fondovico, sondern zum Teil weit außerhalb, wie schon der heute bekannte Bestand der Höhlenkirchen verdeutlicht. Nach der Kathedrale waren die wichtigsten Kirchen zu Beginn des 14. Jahrhunderts S. Nicola, unmittelbar vor der Mauer, und S. Matteo, weiter außerhalb, aber ebenfalls im späteren Stadtteil *Inferno* gelegen[341]. Während diese beiden Kirchen in späterer Zeit durch Neubauten ersetzt wurden, ist von weiteren, urkundlich genannten Kirchen wie S. Tommaso oder S. Pietro nichts mehr bekannt. Umgekehrt ist aus Schriftdokumenten fast nichts über die Felsenkirchen zu erfahren, deren Malerei bis heute erhalten ist.

4.1. S. Michele delle grotte



Als *primitiva chiesa-madre* von Gravina bezeichnet Nardone die fünfschiffige Felsenkirche S. Michele delle grotte am unteren Ende des Stadtteils Fondovico. Wenn sich diese Überlieferung zwar auf dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht überprüfen läßt, da sie auf der mündlichen Auskunft des *Monsignor Ferrero* beruht, die Bischöfe hätten ursprünglich den Titel *Episcopus Sancti Michaelis et abbas Sancti Donati* getragen, so sprechen doch die ungewöhnliche Größe und die prominente Lage an der Stirnseite des auf die *Civitas* folgenden Hügels für eine außergewöhnliche Bedeutung der Felsenkirche[342]. Durch eine Flucht mehrerer, in den Fels gegrabener Vorräume gelangt man von der linken Seite in das letzte der fünf Joche der rückseitig belichteten Felsenkirche. Das Fehlen jeglichen architektonischen Dekors, sowie auch das Michaelspatrozinium können als Hinweise auf ein hohes Alter gewertet werden. Eine benachbarte, nur noch durch den Straßennamen überlieferte Kirche S. Giovanni Battista ist wohl, ähnlich wie S. Giovanni Vecchio und S. Giovanni in Monterrone in Matera, als eine S. Michele zugeordnete Taufkirche aufzufassen[343]. Drei barocke Engels-Statuetten und das marmorverkleidete Antependium des Altars bezeugen, daß S. Michele noch bis ins 18. Jahrhundert genutzt wurde. Das verehrte Bild der *Madonna della Consolazione*, das in einer Nische der rechten Seitenwand im Chorjoch der Felsenkirche aufgehängt war, wurde allerdings 1707 nach Solofra verbracht[344].

Wandbilder

1.) Verkündigung (?)

In S. Michele delle grotte haben sich nur geringe Reste von Wandbildern erhalten. Wenn man die Kirche betritt, sieht man links an der Seitenwand, vor rotem und blauem Grund, die

[341] VENDOLA 1939, S.141 f.
[342] NARDONE 1990, S. 19.
[343] NARDONE 1990, S.25.
[344] NARDONE 1990, S. 12 ff.

Zeichnung des ausgestellten Flügels eines offenbar nach rechts ausschreitenden Engels. Dies deutet auf die Ikonographie einer Verkündigungsszene hin.

2.) Madonna und Kind

Der zweite Pfeiler der linken Reihe trägt Überreste eines weiteren Wandbildes. Man erkennt einen Teil der Köpfe eines Marienbildes im seitenverkehrten Hodegetria-Typus.

3.) Madonna und Kind (?)

An einem der vorderen Pfeiler hat sich eine Hand erhalten, die anscheinend das Christuskind in gelblicher Bekleidung auf dem linken Arm einer Madonna festhält.

4.) Thronender Christus zwischen einem Heiligen und einem Erzengel

Der größte zusammenhängende Überrest eines Wandbildes in der äußeren, linken Apsis der Felsenkirche zeigt den thronenden Christus zwischen einem bärtigen Heiligen links und einem Engel auf der rechten Seite. Christus trägt eine blaue Tunika und einen roten Mantel. In der Linken hält er ein geöffnetes Buch, die Finger der segnenden rechten Hand sind zur Seite gebogen. Wegen der unzähligen Fliegen an der ständig feuchten Rückwand war eine nähere Untersuchung nicht möglich.

5.) Heilige/r (?)

Zu einem weiteren Rest an der Seitenwand, links neben der Apsis, können wegen der Dunkelheit und der Fliegen keine Aussagen gemacht werden, ebensowenig wie insgesamt zur Datierung und Einordnung der erhaltenen Fragmente.

Lit.: DI CICCO 1900; VINACCIA 1915; NARDONE 1990, S.12 ff.; GABRIELI 1936, Nr. 51; MEDEA 1939; VENDITTI 1967, S.325; AGGIORNAMENTO 1978, S.338; IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.76; GIORDANO 1992, S.103 ff.; ALTHAUS 1997, Nr. 23.

4.2. *Cripta Tota*

Eine Reihe interessanter Wandbilder enthielt eine Felsenkirche an der Via Fornaci, im gleichnamigen Stadtteil, südlich außerhalb der Mauern der mittelalterlichen Stadt. Sie wird nach der Familie der Besitzer des Grundstücks, auf dem sie sich befindet, *Cripta Tota* genannt, da zu Patrozinium, Funktion und Geschichte nichts bekannt ist. Die Aussagen der Autoren, die sich über die Kirche und ihre Wandbilder äußern, sind oftmals ungenau und teilweise widersprüchlich. Vinaccia, der die Felsenkirche 1915 erstmals flüchtig beschreibt, fand die äußeren der fünf Schiffe mit Schutt angefüllt vor[345]. Gabrieli spricht dagegen 1936 von einer *piccola basilichetta a 3, anzi a 4 navate* und schreibt: *'manomesso ma ancora reparabile' mi scriveva uno studioso del luogo, il defunto Pasq. Calderoni Martini. Ma io l'ho trovata non più reparabile! Le pitture sono quasi del tutto scomparse* [...][346]. Im einzelnen nennt er als Themen der drei zentralen Apsiden einen Christus zwischen vier Engeln, nochmals Christus zwischen Propheten, namentlich Elias, und ein Marienbild. Medea, die die Kirche als Weinkeller genutzt antraf, spricht drei Jahre später wieder von fünf Schiffen, was wohl eher als korrekte Zahl anzusehen ist und auf eine Ableitung von S.

[345] VINACCIA 1915, S.46.
[346] GABRIELI 1936, Nr. 52.

Michele delle grotte hindeutet. Sie beschreibt eine größere Zahl von Wandbildern und liest auf einem Bild die Inschrift *BASIΛIOC*, auf einem anderen *IACOBVS*[347]. Venditti schreibt 1967: *è fortemente interrata e pressoche inacessibile*[348].
Seit 1984 sind die Wandbilder zerstört oder entfernt, und die in einer Baulücke, gänzlich unter dem Geländeniveau befindliche Felsenkirche ist mit Erdreich aufgefüllt[349]. Dennoch beschreibt Giordano 1992 eine größere Zahl von Wandbildern als alle früheren Autoren, unter anderem vier Heilige beidseits eines Marienbildes, heilige Mönche, Bischöfe und Märtyrer, den Heiligen Georg zu Pferd und das Bild eines Heiligen, in dem er Antonius oder Basilius erkennt, mit zwei begleitenden Szenen[350]. Von diesem Bild hat der Fotograf Saverio Perrini vor der Zerstörung eine Aufnahme angefertigt, die er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Antonius mit Szenen seiner Vita

Auf dem Foto erkennt man ein im Kopfbereich zerstörtes und von den Knien an in der Erde vergrabenes Bild eines Heiligen, und rechts daneben zwei kleinformatige Szenen. Darüber wurden, in einem größeren, weißen Bereich weitere Szenen vermutlich erst kurz vor der Zeit der Aufnahme von der Wand entfernt. Rings um die erhaltenen Szenen in die Malschicht geritzte Schrägstriche sollten vielleicht einen Bereich markieren, der ebenfalls abgenommen werden sollte. Die Wand links neben der Figur ist verdeckt. Rechts neben den beiden Szenen schlossen zwei weitere Szenen an, wie eine durchscheinende, rote Randlinie verdeutlicht.
Der Heilige trägt einen weißen Vollbart und als Bekleidung eine weiße Tunika, ein schwarzes Skapulier und eine ebenso schwarze Kutte mit Kapuze. Auf der oberen Szene ist er liegend, im adorierenden Gestus zu sehen, möglicherweise auf dem Sterbebett. Darunter tritt ihm aus einer Höhle in grüner Farbe ein zweiter, ebenfalls vollbärtiger Heiliger in gelbem Gewand und mit einer schwarzen Kopfbedeckung entgegen, der mit beiden Händen die linke Hand des ersten ergreift. Dies sind offenbar auch die beiden Szenen, die Giordano beschreibt, und die in der älteren Literatur nicht zu finden sind. Daß er den Heiligen, bei dem es sich zweifelsohne um Antonius den Großen handelt, versuchsweise auch als Basilius bezeichnet, scheint darauf hinzuweisen, daß er sich an der älteren Beschreibung Medeas orientiert, in einem ihm von unbekannter Seite zur Verfügung gestellten Abbildungsmaterial aber keine Inschrift und keinen anderen Heiligen findet, der sich mit Basilius identifizieren ließe. Die untere der beiden Szenen dürfte die Begegnung des Antonius mit dem Eremiten Paulus zum Gegenstand haben. Beide Szenen fehlen auf der einzigen vergleichbaren Darstellung des Antonius mit Szenen seiner Vita im S. Sepolcro in Barletta (Abb.5.15)[351]. Die Darstellung zeigt eine hohe malerische Qualität, die sich trotz gewisser Unterschiede mit derjenigen des zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Barletta entstandenen Bildes vergleichen läßt.
Die *Cripta Tota* befindet sich außerhalb der mittelalterlichen Stadtmauer von Gravina, unweit der Porta S. Agostino, die vor der Errichtung der Kirche S. Agostino, unmittelbar vor dem Stadttor, nach einer älteren Kirche *Porta S. Antonio* genannt wurde[352]. Das Wandbild des Antonius mit Szenen seiner Vita scheint auf diese Kirche hinzuweisen - möglicherweise war die fünfschiffige *Cripta Tota* selbst ein Vorgängerbau der unmittelbar vor dem Stadttor gelegenen Kirche S. Antonio, und in diesem Fall wahrscheinlich eine Kirche des in der Krankenpflege tätigen Antoniterordens[353]. Unklar bleibt die Position des Wandbildes

[347] MEDEA 1939, Bd.I, S.66 f.
[348] VENDITTI 1967, S.325.
[349] IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.78.
[350] GIORDANO 1992, S.112 f.
[351] Vgl. PACE 1980.
[352] S. NARDONE 1990, S.202.
[353] Vgl. ikonographische Auswertung.

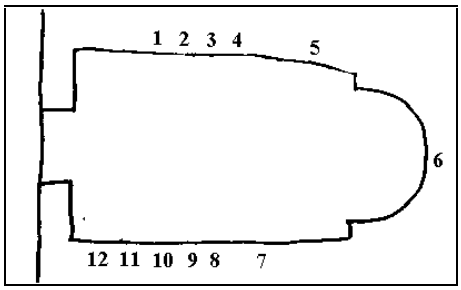
innerhalb der Felsenkirche. Auf dem Foto erkennt man rechts neben dem Bild eine Art kurzen Korridor oder Nische, daneben einen Wandabschnitt, der im 45°-Winkel zu dem Bild des Heiligen steht. Dort sind in wesentlich höherer Position undeutlich die Reste zweier weiterer Bilder zu sehen, zunächst die Büste oder obere Hälfte eines ganzfigurigen Heiligen und dann ein angeschnittenes Bild.

Christus zwischen Engeln

Eine Abbildung des Wandbildes in der Hauptapsis der Felsenkirche bei Medea zeigt Christus zwischen Engeln[354]. Ob es sich um zwei Engel handelt oder um vier, wie Gabrieli schreibt, ist nicht mehr zu erkennen, daher bleibt auch die genaue Ikonographie unklar[355].

Lit.: VINACCIA 1915, S.46; GABRIELI 1936, Nr. 52; MEDEA 1939, Bd.1, S.66 f., Bd.2, Abb. 23; VENDITTI 1967, S.325; IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.79; GIORDANO 1992, S.112 f.; ALTHAUS 1997, Nr. 22.

4.3. *S. Vito Vecchio*



Die Wandbilder der Felsenkirche *S. Vito Vecchio*, die sich heute im Museum befinden, bilden das umfangreichste und besterhaltene Beispiel mittelalterlicher Wandmalerei in Gravina und eines der bekanntesten in ganz Apulien. Der Grund dafür ist, daß sie nach der Entfernung von ihrem originalen Standort in Brüssel, Rom, Athen und Bari ausgestellt waren und seither zum festen Bestand aller Publikationen über die mittelalterliche, apulische Wandmalerei gehören. Die Felsenkirche, in der die Bilder bis 1958 angebracht waren, befindet sich in der Nähe des Friedhofs, weit außerhalb des Zentrums, im Süden der Stadt. Sie wurde erstmals 1933 von Nardone beschrieben, der, da das Portal vermauert war, durch eine Luke in der Nähe der Apsis in die Kirche hinabsteigen mußte[356]. Schon 1915 erwähnt Vinaccia unter der Bezeichnung *S. Vito Vecchio* eine Felsenkirche, bei der es sich jedoch nicht um den selben Bau handelt, wie aus der Beschreibung und einer Abbildung der Apsis mit einer Deesisgruppe des 15. Jahrhunderts eindeutig hervorgeht[357]. In beiden Fällen bezieht sich der Titel nicht auf ein historisch gesichertes Patrozinium, sondern nur auf einen Bezirk des Vorstadtviertels *Fornaci*, in dem sich offenbar auch die von Vinaccia beschriebene Kirche befand. Insofern erscheint fraglich, ob die heute als *S. Vito Vecchio* bezeichnete Felsenkirche mit einer bei Nardone erwähnten Benediktinerkirche S. Vito identifiziert werden kann, die 1553 an die Augustiner-Eremiten überging[358]. Eine Darstellung des Heiligen Vitus fehlt jedenfalls unter den zahlreichen Wandbildern der Felsenkirche, die bis 1967 auch *Cripta del Redentore* oder *Cripta del Padre Eterno* genannt wird[359].
Da historische Nachrichten fehlen und die Umgebung der Kirche völlig zerstört ist, bleibt nur weniges, was zur Rekonstruktion ihrer Funktion und Geschichte beitragen könnte. Die einschiffige Felsenkirche, von der im Museo Pomarici-Santommasi eine Kopie angefertigt wurde, steht heute vereinzelt in einem Tuffsteinabbaugebiet am Talrand der Gravina. Ein abgetreppter Bogen, in den oben ein Fenster zur besseren Belichtung des Innenraums

[354] MEDEA 1939, Bd.II, Abb. 23.
[355] Vgl. GABRIELI 1936; ALTHAUS 1997, Nr. 22.
[356] NARDONE 1933.
[357] VINACCIA 1915, S.45 f./ Fig. 15; Vinaccia erwähnt eine weitere Fesenkirche im Garten des Sig. Conco.
[358] NARDONE 1990, S.202.
[359] Vgl. GABRIELI 1936; MEDEA 1939; VENDITTI 1967; dagegen schreibt NARDONE 1933 nur, die Kirche befinde sich in der *contrada* S. Vito Vecchio.

einschneidet, rahmt das Portal; zwei symmetrisch angebrachte, schmale Fenster sind in umgekehrter Form in die Fassade eingetieft. Im Inneren gehen die leicht schräggestellten Seitenwände nahtlos in das Tonnengewölbe der Decke über. Die große, halbrunde Apsis ist durch einen Stirnbogen, der mit einem gemalten Zackenfries dekoriert ist, gegen Wände und Decke abgesetzt. Die regelmäßige Anlage, vergleichbar mit Felsenkirchen wie Madonna delle croci oder S. Maria la Vetera in Matera, spricht für eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[360]. Die einheitliche Ausmalung, die bis auf ein barockes Bild des Heiligen Martin, ganz vorn an der rechten Seitenwand, ebenfalls aus dem späteren 13. Jahrhundert stammt, kann diese Datierung bestätigen. Die Heiligen in der Nähe des Eingangsbereichs - vier auf der linken und fünf auf der rechten Seite - sind, wie in S. Giovanni in Monterrone in Matera, in eine gemalte Arkade, mit Mauerwerk in den Zwickeln und verschiedenen Ornamenten auf den Bögen, gestellt. Es besteht kein Anlaß, an einer gleichzeitigen Entstehung der übrigen Bilder, einer Szene der drei Frauen am Grabe Christi links, einem Doppelbildnis rechts und dem Apsisbild zu zweifeln.

1.) Petrus

An der linken Seitenwand der Felsenkirche führt der Apostel Petrus die Reihe der Heiligen an - nicht Paulus, wie Nardone, gefolgt von Gabrieli, irrtümlich angenommen hatte[361]. Obwohl eine Namensinschrift fehlt und ein Attribut in der linken Hand des Apostels unkenntlich ist, ist die Identifikation aufgrund der üblichen Reihe kreisrunder Locken auf der Stirn des weißhaarigen, vollbärtigen Hauptes hinreichend gesichert. Rote Striche auf den Wangen verleihen dem Gesicht Lebendigkeit und Plastizität, aufgesetzte Glanzlichter modellieren das Faltenornament der blauen Tunika und des hellroten Obergewandes des Apostels, der sich mit der entsprechenden Darstellung in S. Giovanni in Monterrone gut vergleichen läßt.

2.) Lazarus

Auf Petrus folgt der inschriftlich gekennzeichnete Lazarus im Gewand eines Bischofs, aber mit der Tonsur eines Mönchs. Er trägt kurzes, braunes Haar und Vollbart, eine rosafarbene Albe, eine blau dekorierte Kasel und das Pallium. Am Ärmel und im Gewandaussschnitt der Kasel unterhalb des rechten Unterarmes erkennt man ein weiteres Goldbrokatgewand, sowie am unteren Saum der Kasel die Enden der Stola. Das Ende des Palliums ist über den linken Unterarm gelegt, mit dem der Heilige ein großes Chorbuch an den Leib gedrückt hält.

3.) Jakobus

Der Apostel Jakobus, mit braunem, kurzem Haar und längerem Vollbart, roter Tunika und weißem Mantel scheint wiederum auf das Vorbild von S. Giovanni in Monterrone zurückzugehen, mit dem er auch in den Gewandfarben übereinstimmt. In genauer Entsprechung zu dem Materaner Bild hält er in der linken Hand den Pilgerstab mit rundem Knauf. Zusätzlich ist hier, in der linken, unteren Bildecke, eine dichtgedrängte Gruppe kleinformatiger Pilger zu sehen, die aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes dieser Passage leicht zu übersehen sind (Abb.S.56).

4.) Heiliger Bischof

Auf Jakobus folgt ein weiterer heiliger Bischof mit weißem Vollbart und Mitra. Über der blauen Albe trägt er eine rote Kasel , die mit Kreismustern aus weißen Punkten verziert ist.

---

[360] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr. 27, 122 (S. Maria la Vetera wurde 1289 geweiht).
[361] NARDONE 1933; GABRIELI 1936.

Die Stola wird vom Pallium fast verdeckt, in der linken Hand hält der Bischof einen Stab mit eingedrehtem Knauf. Von der Namensinschrift sind neben dem *S* für *Sanctus* nur noch die beiden letzten Buchstaben *VS* zu lesen. Da der Zustand seit der Translozierung 1958 unverändert ist, könnten allenfalls Autoren, die die Wandbilder vor diesem Zeitpunkt gesehen und beschrieben haben, weitere Buchstaben gelesen haben, das sind neben Nardone, der den Heiligen als Basilius, Vater des ostkirchlichen Mönchtums, identifiziert, Gabrieli, der, wie bereits im Fall des vermeintlichen Paulus deutlich wurde, Nardones Angaben ungefragt übernimmt, und Medea[362]. Von diesen drei Autoren beschreibt nur Medea detailliert die lesbaren Teile der Inschrift. Sie erkennt vor der Endung noch ein *I*, das ihr, neben dem Vergleich mit einer entsprechenden, inschriftlich gekennzeichneten Darstellung in S. Margherita in Melfi, Nardones Deutung als Basilius zu bestätigen scheint[363]. Tatsächlich spricht die Beschreibung eher dagegen, daß sich die Inschrift vor der Abnahme von der Wand in einem besseren Erhaltungszustand befand als heute. Da der erkennbare Rest einer senkrechten Linie vor der Namensendung auch Teil eines anderen Buchstabens sein kann, kommt eine große Zahl heiliger Bischöfe in Frage - die Deutung als Basilius kam wahrscheinlich nur durch die Erwartung zustande, es mit Malerei der *Basilianer*mönche zu tun zu haben[364].

5.) Die drei Frauen am Grabe

Im Chorbereich, der offenbar durch eine Stufe und eine niedrige Chorschranke vom Kirchenraum abgesetzt war, schließt eine szenische Darstellung die Reihe der Bilder der linken Seitenwand ab. Das querformatige Bild schließt mit der Oberkante an die Bilder der Heiligen an, reicht jedoch nicht so weit zum Boden hinab, so daß die Figuren im Maßstab etwas kleiner sind. Die Szene zeigt die drei Marien am Grabe Christi, das von dem weißgewandeten Engel bewacht wird. Der Engel sitzt mit den Füßen auf einer Nische, die von unten in das Bild einschneidet und wohl zur Aufstellung einer Lampe oder Kerze diente. Eine entsprechende Nische befindet sich an der gegenüberliegenden Wand, wo allerdings anstelle eines Bildes aus dem 13. Jahrhundert nur der Restbestand einer barocken Darstellung des Heiligen Martin zu sehen ist.
Die drei Frauen, identisch bis auf unterschiedliche Gewandfarben und Attribute, nähern sich von links dem Grab, die Köpfe abwechselnd nach rechts und links gedreht. *MARIA MAG* [..] steht über der linken Frau in rosafarbenem Gewand und blauem Maphorion, die in ihrer linken Hand ein Fläschchen mit Myrrhe zur Einbalsamierung des Toten hält. Es handelt sich nach Markus 16,1 um Maria Magdalena, auf die in weißem Gewand und rotem Maphorion Salome folgt, die eine Ampulle mit dem Salböl in der Hand hält und mit dem Kopf und dem Gestus ihrer linken Hand der ersten zugewandt ist. An vorderster Stelle steht Maria, des Jakobus Mutter, mit einem Weihrauchfaß, in blauem Gewand und braunrotem Maphorion. Der weißgewandete Engel sitzt im byzantinischen Kontrapost auf einem braunroten Stein, der sich vor den mittleren, gelben Hintergrundstreifen schiebt. Er hält in der linken Hand einen Stab, hat den Oberkörper dem Grab rechts im Bild zugewandt, auf das er mit dem Finger der rechten Hand weist, den Kopf jedoch nach links zu den drei Marien. In der Richtung, in die sein Finger zeigt, ist zu lesen: *ECCE LO*[CVS VBI] *POSITVS ERAT*, und daneben, über dem Grab: *SEPVLCRVM D*[OMI]*NI*. Das Grab besteht aus einer hochformatigen Nische mit einem dünnen, mit weißen Punkten verzierten Rahmen, in dem über der mandorlaförmigen,

[362] NARDONE 1933; GABRIELI 1936; MEDEA 1939.
[363] MEDEA 1939, Bd.I, S.60-66, zu S. Margherita, Melfi s. VIVARELLI 1973..
[364] Ebensogut könnte es sich etwa um Gregorius, Leucius, Erasmus oder Martinus handeln; ebenso erwähnen NARDONE 1933, GABRIELI 1936, und MEDEA 1939, Bd.I, S.67 eine bereits nicht mehr zugängliche Felsenkirche S. Basilio al Piaggio, und MEDEA, ebd., S.66 vermeint auf einem Wandbild der Cripta Tota die Namensinschrift ‘BASIΛIOC’ zu lesen; all diese Angaben lassen sich kaum noch überprüfen.

weißen Graböffnung das Leichentuch des Auferstandenen schwebt. Diese Nische krönt ein rot-weißer Baldachin, von dem eine Ampel herabhängt. Unter dem Grab nähert sich in kleinerem Format von rechts eine gerüstete, mit Lanzen und Streitäxten bewehrte Ritterschar.

6.) Majestas Domini - Apsisbild

Das Apsisbild zeigt die riesige Figur des thronenden Christus in braunroter Tunika, mit einem perlenbesetzten Halssaum, der der Rahmung der Grabnische im vorigen Bild ähnelt, und einem blauen Mantel. Der enorme Thron besteht aus einer Art Bank mit einer Kissenrolle aus braunrot gemustertem Stoff, über die eine weiße, rot verzierte Decke vorn und hinten herabhängt, und einer seitlich ausgebauchten Lehne mit kleinen, kreisförmigen Mustern auf grünlichem Grund. Christus hat die rechte Hand segnend hoch erhoben und hält in der linken ein Buch mit der Inschrift: *EGO SV*[M] *LVX MVNDI Q*[VI] *SEQ*[VI]*TVR ME NON A*[M]*BVLAT IN TENEBRIS SE*[D] *HABE*[BIT LVMEN VITAE] *DIX*[IT] *D*[OMI]*N*[V]*S*. Die fast 3 m hohe Figur scheint kaum in die Apsis zu passen, so daß für eine von vier Engeln getragene Mandorla nur noch wenig Platz bleibt. Die Engel, oben links und rechts unten in roter Tunika und weißem Mantel, die beiden anderen in blauer Tunika und rosafarbenem Mantel, erinnern in der gegenläufigen Drehung von Körper und Kopf, aber auch im Gesichtstypus an den Engel der vorigen Szene, der offenbar auf denselben Maler zurückgeht. Die Stirnseite des Apsisbogens trägt einen gemalten Zickzackfries in blau-weiß-roter Farbe vor gelbem Grund. Bei genauem Hinsehen erkennt man, daß dieser wohl von einer gemalten Pilastergliederung ausging, ähnlich wie in S. Domenica in Ginosa.

7.) Heiliger Bischof/ Cosmas

Im Uhrzeigersinn folgt an der rechten Wand auf das barocke Bild des Heiligen Martin eine schlecht erhaltene Darstellung zweier Heiliger, die in einem einzigen Rahmen zusammengefaßt und durch einen senkrechten Ornamentstreifen aus diamantquader-artigen Feldern von den folgenden Bildern getrennt sind. Neben der rechten Figur, die einen kurzen, braunen Bart, eine blaue Tunika und einen roten Überwurf trägt und in der linken Hand eine Schatulle oder ein Buch hält, erkennt man die Inschrift *COSM*[AS]. In der linken Bildhälfte wäre eine annähernd identische Darstellung des Heiligen Damian zu erwarten, doch stattdessen befindet sich hier die Figur eines heiligen Bischofs mit weißen Haaren und Vollbart. Er trägt über der roten Albe eine blaue Kasel und hat das Ende des Y-förmigen Palliums über den linken Unterarm gelegt. Die Kopfbedeckung ist eine flache, querrechteckige Form der Mitra, die anscheinend mit edlen Steinen besetzt ist, und von der hinter den Ohren des Heiligen die Mappae herabhängen.

8.) Margarita

Die Reihe der fünf Figuren in der Arkatur der rechten Seitenwand beginnt links mit der Heiligen Margarita, gekennzeichnet durch die Namensinschrift und einen Hammer, den sie als Attribut in der rechten Hand hält. Sie trägt ein enganliegendes, rotes Kleid und hat einen blauen, an der Innenseite weißen Mantel über die Schulter geworfen. Ein Halstuch, Bänder, die in das kürzere, braun-lockige Haar geflochten sind und Ohrringe kennzeichnen sie als vornehme Dame weltlichen Standes.

9.) Nikolaus

Auf Margarita folgt der apulische ‘Nationalheilige’ Nikolaus mit der typischen hohen Stirn und dem grauen Vollbart. Die Namensinschrift schließt jede mögliche Verwechslung aus,

auch wenn der Heilige nicht wie sonst üblich ein Buch, sondern den Bischofsstab in der linken Hand hält.

10.) Bartholomäus

Auch der Apostel Bartholomäus ist vor allem an der Namensinschrift zu erkennen. Er trägt kurzes, volles, braunes Haar und einen spitzen Vollbart. Ein weißer Mantel mit roten Punkten bedeckt die linke Schulter und den größten Teil des Körpers, während an der rechten Schulter die darunter getragene rote Tunika sichtbar wird. Anders als andere Heilige der Felsenkirche segnet Bartholomäus auf griechische Weise mit abgespreiztem kleinen Finger und hält in der Linken einen Rotulus, und nicht wie der Heilige Lazarus einen Codex.

11.) Thronende Madonna mit Kind

Als nächstes folgt ein Bild der thronenden Madonna im Hodegetria-Typus. Wenn auch der Bogen etwas breiter ist als die anderen, so wirkt doch das Bild der Sitzenden, die gleichwohl mit den übrigen Figuren in Isokephalie steht, in ein schmales, hohes Format gedrückt. Die Gewandfarben entsprechen der *Madonna della bruna*, die als Patronin der Kathedrale des Erzbistums wohl als zugrundeliegendes Vorbild gelten kann. Verglichen mit diesem Bild ist das Kind weiter in die Bildmitte gerückt und versucht gar nicht erst, zum Kopf der Mutter aufzuschauen. Auch Maria hat nicht, wie in der Kathedrale von Matera den Kopf geneigt, sondern sie blickt in frontaler Haltung dem Betrachter entgegen.

12.) Heilige

Die letzte Heilige, gleich zu Beginn an der rechten Seitenwand, wird seit Nardone als Katharina identifiziert[365]. Auch in diesem Fall bleiben allerdings Zweifel bestehen, da Medea, wie im Fall des ‘Basilius’ nur wenige Buchstaben zu erkennen meint, die ihr die Identifikation zu rechtfertigen scheinen[366]. Unter diesen könnten sich ein *R* und ein *I* befinden, ebensogut könnte es sich, nach einer Überprüfung vor Ort, aber um die unvollständigen Buchstaben *B* und *A* handeln, die dann den Namen *Barbara* ergeben würden. Daß es sich um die Heilige Katharina handeln soll, ist insofern unwahrscheinlich, als diese üblicherweise als Königin, mit einer Krone auf dem Haupt dargestellt wird; die Heilige hier trägt aber ein blaues Maphorion und einen verzierten, braunen, mantelartigen Überwurf über einem hellen Untergewand - die untere Hälfte der Bilder an der rechten Seitenwand der Felsenkirche ist weitgehend zerstört. Erkennbar ist dagegen eine Sphaira in der linken Hand der Heiligen, die wiederum zur Ikonographie einer heiligen Königin passen würde.

Obwohl die Wandbilder von *S. Vito Vecchio*, des wohl bekanntesten Beispiels im Bereich der vorliegenden Untersuchung, häufig abgebildet und beschrieben sind, ist eine einfache Frage bisher gar nicht gestellt worden. Im Gegensatz zu vielen anderen Felsenkirchen Apuliens, wo einzelne Wandbilder nach und nach, auf Veranlassung verschiedener Auftraggeber angefertigt wurden, entstand die Ausmalung von *S. Vito Vecchio* in einem Zug. Dies ist aus der gemalten Arkade zu ersehen, die die meisten der dargestellten Heiligen überspannt, aus der Ähnlichkeit der Pilgergruppe zu Füßen des Heiligen Jakobus und am Heiligen Grab, sowie der Engel des Apsisbildes und der Heilig-Grab-Szene. Lediglich das Doppelbild mit dem Heiligen Cosmas könnte später sein, doch spricht die Y-Form des Palliums und die eher altertümliche Form der Mitra des heiligen Bischofs kaum für eine wesentlich spätere Entstehung als im Fall der

[365] NARDONE 1933.
[366] MEDEA 1939, Bd.I, S.60 ff.

übrigen Bilder. Wenn aber eine einheitliche Ausmalung vorliegt, so stellt sich die Frage, ob diese nicht einer bestimmten Absicht, einer Konzeption, einem Programm folgt.
Tatsächlich lassen sich in der Anbringung der Bilder verschiedene Gesichtspunkte der Zuordnung erkennen. So befinden sich an der rechten Wand, neben mehreren männlichen drei weibliche Heilige, einschließlich der Muttergottes, während an der linken Wand nur männliche Heilige zu sehen sind. Daß sich dagegen links die Szene der Marien am Grabe befindet, dürfte in der Zuordnung des Themas zum Apsisbild begründet sein: der in einer von vier Engeln getragenen Mandorla thronende Christus ist der Auferstandene, auf den auch der Engel an der Seitenwand über das leere Grab hinweg verweist (Abb. S.55, rechts unten)[367].
Beide Bilder veranschaulichen nicht nur den zentralen Moment des christlichen Glaubens, sie sind wohl auch im Zusammenhang mit dem Osterfest als wichtigstem Kirchenfest zu sehen.
Die beiden weiblichen Heiligen an der rechten Wand verkörpern die verschiedenen Rollen, die Frauen in der mittelalterlichen Welt einnehmen konnten: Maria näher steht die Heilige rechts, die, obwohl durch die Sphaira als Herrscherin ausgezeichnet, das Maphorion, die Kopfbedeckuung einer Nonne trägt. Dagegen trägt Margarita die vornehme Bekleidung einer weltlichen Edeldame. Als meistdargestellte Heilige Apuliens bildet sie ein Paar mit dem Heiligen Nikolaus, dem Patron von Bari und bedeutendsten Heiligen der Region. Das Verhältnis zwischen der Madonna, dem anschließenden Apostel Bartholomäus, dem heiligen Bischof Nikolaus und der Margarita läßt sich als hierarchische Abstufung beschreiben.
In entsprechender Weise sind auch an der linken Wand zwei Apostel und zwei heilige Bischöfe nebeneinandergestellt, diesmal allerdings nicht im Rang gegeneinander abgesetzt, sondern in einem charakteristischen Wechsel. Wie Christus in der Apsis segnen alle männlichen Heiligen im lateinischen Gestus mit Zeige- und Mittelfinger, bis auf Bartholomäus, der auf griechische Weise den kleinen Finger abgespreizt hält. Alle Bischöfe tragen ein Pallium der älteren Y-Form, was auf eine Entstehung im 13. Jahrhundert hindeutet, sie unterscheiden sich jedoch in der Kopfbedeckung: Lazarus trägt eine Tonsur, der zweite, nicht identifizierte Bischof an der linken Wand eine Mitra neuerer Form, der Bischof im Doppelbild mit dem Heiligen Cosmas eine ungewöhnliche, dekorierte, schiffchenförmige Mitra, während der Heilige Nikolaus wiederum ohne Kopfbedeckung dargestellt ist. Das Beispiel des Nikolaus deutet darauf hin, daß diese kleineren ikonographischen Differenzen durch eine jeweils unterschiedliche Bildtradition begründet sind - während heilige Bischöfe im späten 13. Jahrhundert üblicherweise die Mitra tragen, wird der Patron von Bari auch noch im 14. Jahrhundert in der Regel barhäuptig dargestellt[368].
Die Apostel Petrus und Jakobus ähneln - darauf ist mehrfach hingewiesen worden - den entsprechenden Darstellungen in S. Giovanni in Monterrone in Matera. Ein Unterschied besteht in der Pilgergruppe zu Füßen des Jakobus, die wiederum mit einer Gruppe von Ritterfiguren am Heiligen Grab korrespondiert. Damit sind die bedeutendsten Wallfahrtsorte am östlichen und am westlichen Rand der damaligen christlichen Welt angesprochen, Jerusalem und Santiago di Compostela. Fragt man in dieser Richtung weiter, so läßt sich die Auswahl der dargestellten Heiligen tatsächlich weitgehend durch eine Topographie des Heilsgeschehens erklären, als Anspielung auf nahegelegene oder auch weit entfernte Kultorte der Heiligen: wenn das Heilige Grab für Jerusalem steht und Jakobus für Santiago di Compostela, so verweist Petrus nach Rom, Bartholomäus nach Benevent, Nikolaus nach Bari und Margarita nach Antiochia, der Stadt, die durch die Eroberung Bohemunds in die Nähe Apuliens gerückt ist. Solche räumlichen Bezüge sind gerade in Gravina durchaus gegeben, führt doch von dort aus die damals bedeutendste Straße westlich nach Benevent und Rom, während im Osten Bari und weitere Häfen zur Einschiffung ins Heilige Land wie Brindisi oder Barletta nicht fern sind.

---

[367] Vgl. ALTHAUS 1997, S.29 ff.
[368] So etwa auf der außen, über dem zentralen Fenster der Krypta von S. Nicola in Bari angebrachten Marmor-Reliefikone aus dem 14. Jahrhundert (Abb.5.20).

Der Aufgabe einer Überwachung der Pilgerwege verdanken die Ritterorden ihre Entstehung, die daher überall entlang der Reisewege ins Heilige Land, in Südfrankreich und Nordspanien, und gerade auch in Apulien und an der Via Appia eine wichtige Rolle spielen[369]. Aufgrund ihrer Tätigkeit gelangten Ordensritter an so weit entfernte Orte wie Santiago di Compostela und Jerusalem, wie sonst nur einige wenige, hohe Geistliche oder zumeist eher wohlhabende, fromme Pilger[370]. Daher kommt den Ritterorden wohl auch bei der Verbreitung der Heiligenkulte eine wichtige Rolle zu. In *S. Vito Vecchio* ist eine Gruppe bewaffneter Krieger am Heiligen Grab dargestellt, die zwar nicht unbedingt einem bestimmten Orden zugeordnet werden kann, doch zweifellos allgemein an Kreuzritter denken läßt. In Gravina sind sowohl die Johanniter, als auch die Kanoniker vom Heiligen Grab historisch belegt, wobei im letzteren Fall der Standort der Niederlassung unbekannt ist[371]. Möglicherweise kann aber weniger die Darstellung des Heiligen Grabes, das nur allgemein auf Jerusalemwallfahrt und Ritterorden verweist, sondern vor allem die ungewöhnliche Figur des Lazarus die Funktion der bekanntesten Felsenkirche Gravinas und ihrer bedeutenden Wandmalerei erklären.
Die Figur des Heiligen Lazarus ist ursprünglich gleich aus zwei biblischen Figuren zusammengesetzt. Der legendäre erste Bischof von Marseille soll jener Lazarus von Bethanien gewesen sein, an dem Christus sein größtes Wunder, die Auferweckung von den Toten vollzog[372]. Als Patron der Lazarette und Siechenhäuser und Schutzheiliger gegen Aussatz läßt er sich jedoch zugleich auf den zweiten biblischen Lazarus aus dem Gleichnis Christi zurückführen. Dieser figuriert üblicherweise als Sinnbild des Armen, von Schwären bedecktes Gegenbild des *mit Purpur und köstlicher Leinwand* (Lukas 16,19) bekleideten reichen Mannes. Wenn der Heilige in Gravina zwar durchaus nicht ärmlich, sondern in der kostbaren Gewandung eines Bischofs dargestellt ist, so scheint hier doch eher der Schutzherr der Spitäler als der Patron von Marseille gemeint zu sein. Dafür spricht auch die Tonsur, die Lazarus als Ordensangehörigen kennzeichnet und ihn von den anderen Bischöfen unterscheidet.
Lazarus ist nämlich auch namengebender Patron des Lazaritenordens, des ältesten und kleinsten unter den Ritterorden, dessen Aufgabe vor allem in der Krankenpflege, vor allem im Unterhalt der Leprosenhäuser, bestand - noch heute ist *lazzaro* in Italien ein Begriff für den Leprakranken[373]. *S. Vito Vecchio* liegt weit außerhalb von Gravina am Talrand, nahe der südwärts nach Matera führenden Straße, in einer ganz ähnlichen Situation wie eine Lazaritenkommende mit Leprosenspital in Matera, die seit dem späten 12. Jahrhundert nachgewiesen ist[374]. Schließlich ist Lazarus auch Patron der Gräber. Aus einer Begräbnisstätte in der Nähe des Leprosenhauses könnte sich in späterer Zeit der städtische Friedhof von Gravina entwickelt haben[375].

Lit.: NARDONE 1933; GABRIELI 1936, Nr. 57; MEDEA 1939, Bd. 1, S.60 ff.; BYZANTINE ART A EUROPEAN ART 1964, Kat.-Nr. 159/160; WEITZMANN 1966B; VENDITTI 1967, S.325 f.; D'ELIA 1975; CASINO 1976; AGGIORNAMENTO 1978, S.335 ff.; ROTILI 1980, S.159; PACE 1980, 1982, 1985A, 1986, 1994 B, C; IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.76 f.; PROPYLÄEN BYZANZ 1990, Nr. 34b; FALLA 1991, S.199; GIORDANO 1992; FONTANA, M. 1993, S.456; ALTHAUS 1997, Nr.24.

[369] Zur Funktion der Ritterorden am *Camino de Santiago* s. CAUCCI VON SAUCKEN 1994.
[370] KÜHNEL 1988 deutet eine Jakobsmuschel auf der Pilgertasche der Stifterfigur vom Bild des Apostels Jakobus in der Geburtskirche in Bethlehem dahingehend, daß der Stifter zuerst nach Santiago und anschließend noch nach Jerusalem gepilgert sei.
[371] Die Johanniter seit 1219, s. KAMP 1975, S.788 f., der Präzeptor einer Kirche S. Sepolcro 1310, s. VENDOLA 1939, S.364 f.
[372] S. SALES DOYÈ.
[373] Vgl. BRESC-BAUTIER 1975.
[374] CHIESE E ASCETERI 1995, Nr.145.
[375] Zur Entwicklung der Friedhöfe allgemein ARIÈS 1980.

4.4. S. Andrea

Nardone erwähnt 1933 erstmals die Felsenkirche S. Andrea al Cavato, die sich im Bereich der Mauer der spätmittelalterlichen Stadterweiterung befindet und heute nicht mehr zugänglich ist[376]. Die Publikation *In Gravina per le Vie* berichtet von dieser Kirche 1984 bereits in Vergangenheitsform, ebenso wie Giordano 1992 - sie scheint demnach zu dieser Zeit nicht mehr zugänglich gewesen zu sein[377]. Giordano identifiziert die Kirche mit dem 1324 erwähnten *Prioratus seu grangia S. Andree*, das sich damals im Besitz des Benediktinerkonvents S. Salvatore in Goleto befand, und berichtet von einem nicht näher beschriebenen Marienbild zwischen Petrus und Andreas auf dem Hauptaltar[378]. Nach *In Gravina per le Vie* soll es sich dabei um eine Ikone gehandelt haben; in einer nicht näher bezeichneten Zeit hätten die Franziskaner der Stadt zwei wöchentliche Messen in der Felsenkirche gelesen, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts an SS. Annunziata in Neapel überging und 1714 entweiht wurde.

Lit.: NARDONE 1933; GABRIELI 1936, Nr. 54; IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.77; GIORDANO 1992, S.113.

4.5. S. Maria degli Angeli

Die wenig bekannte Felsenkirche S. Maria degli Angeli befindet sich unmittelbar unter der *Via Fontana la Stella*. Diese verläuft außen an der spätmittelalterlichen Stadtmauer des Stadtteils Casalnuovo entlang, auf die Aquädukt-Brücke zu, die vom Eckturm der Stadtbefestigung aus das Tal der Gravina überspannt. S. Maria degli Angeli ist eine sehr regelmäßige, dreischiffige, dreijochige Felsenkirche mit einem flachgedeckten Narthex, in dessen Boden mehrere Gräber eingelassen sind. Drei Bögen führen in die drei Schiffe, von denen der mittlere durch eine kleine Abtreppung hervorgehoben ist. Das durch jeweils zwei Bögen von den Seitenschiffen getrennte Mittelschiff hat einen parabolischen Querschnitt. Vor der Apsis, in der sich das einzige Wandbild der Felsenkirche befindet, ist ein roher Altarblock stehengeblieben.

Thronender Christus

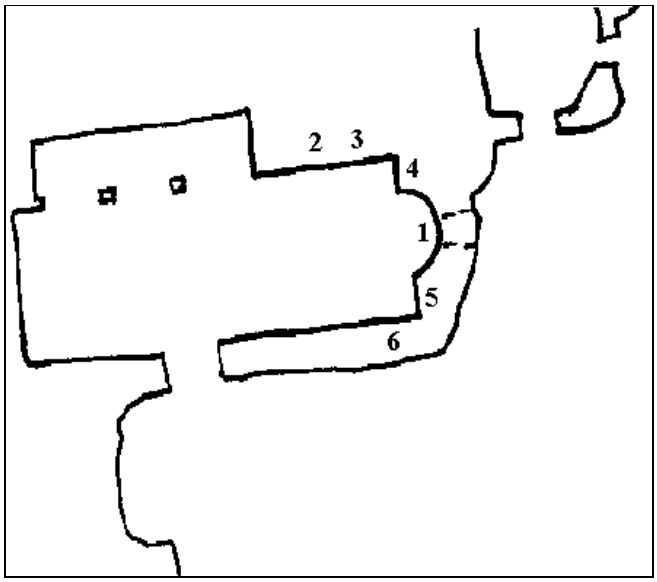
Im mittleren Teil der Apsis, über denm Altar, erkennnt man ein Bild des thronenden Christus. Er segnet mit der Rechten und hält in der Linken das geöffnete Buch mit der Inschrift (vervollständigt): *Ego sum lux mundi, qui sequitur me non ambulat in tenebris sed habebit lumen vitae, dixit Dominus*. Der Text beginnt oben links, ist aber in der fünften, unteren Zeile zunächst bis auf die rechte Buchseite durchgeschrieben, bevor er auf derselben Seite oben weitergeführt wird. Eine hohes Niveau der Malerei zeigt sich an der gelungenen Proportionierung der im byzantinischen Kontrapost thronenden Figur und der differenzierten Faltengebung des blauen Mantels über der braunen Tunika. Die regelmäßige Anlage der Felsenkirche und die Qualität des Bildes sprechen für eine Entstehung im 13. Jahrhundert.

Lit.: IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.77; GIORDANO 1992, S.114.

---

[376] NARDONE 1933.
[377] IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.77; GIORDANO 1992.
[378] Vgl. VENDOLA 1939, Nr. 1797, S.142.

4.6. *Chiesa rupestre della Deesis/ Padre Eterno*



In un parco, soprastante alla Chiesa della Madonna della Stella, si osserva oggi una chiesa sotterranea, recentemente scoverta, la quale potrebbe formare soggetto di serio studio - mit diesen Worten bezeichnet 1902 Janora eine Felsenkirche, die er 1894 besichtigt hatte. Er stellt fest, daß das Patrozinium der meisten Felsenkirchen der Stadt nicht überliefert ist und beschreibt die erwähnte Kirche wie folgt:

> *La detta chiesa presenta due vani, di cui il maggiore, indubbiamente adibito al culto, è diviso in due parti, separate da parecchi archi ornati di affreschi, ed il minore, forse la sagrestia, è abbastanza piccolo e profondo. Interessantissimo in questa chiesa è il muro a levante, sul quale trovansi dipiniti varî affreschi e parecchi versetti latini.*

Madonna della Stella, benannt nach einem nicht erhaltenen Bild der Madonna im Sternenmantel, ist eine der Stadt Gravina gegenübergelegene Felsenkirche, die als Besitz der Benediktinerabtei von Banzi schon im 13. Jahrhundert erwähnt ist. Sie bildete jahrhundertelang das Ziel einer Marienwallfahrt, die wiederum mit der Wasserversorgung der Stadt verbunden ist. Denn der Weg zu der Kapelle führt vorbei an einem Brunnen, der *Fontana la Stella*, den man über eine Brücke erreicht, die zugleich als ein von diesem Brunnen gespeister Aquädukt dient. Der Park oberhalb der Felsenkirche ist das zu Beginn der achtziger Jahre ausgegrabene Gebiet der antiken Siedlung *Silvium* oder *Botromagno*, an dessen äußerstem Ende sich tatsächlich eine Felsenkirche befindet, die mit der Beschreibung Janoras übereinstimmt. Lediglich die zahlreichen, von Fresken geschmückten Bögen, die Janora erwähnt, scheinen heute nicht mehr in derselben Form erhalten zu sein. Allerdings waren die Pfeiler, die die beiden Schiffe der Kirche trennen, bereits 1915, als Vinaccia die Kirche als eine von zweien unter dem Titel Madonna della Stella beschreibt, nicht mehr vorhanden. Gabrieli spricht pauschal von *'S. Maria a Botromagno' o 'Madonna della Stella'*, ohne daß eindeutig klar wird, ob es sich dabei um eine oder zwei Kirchen handelt. Medea übernimmt diese beiden Bezeichnungen, führt aber anschließend noch eine zweite, namenlose Kirche an, deren vielleicht von Vinaccia übernommene Beschreibung ebenfalls auf die Felsenkirche paßt, die heute als *Chiesa rupestre della Deesis* oder *Padre Eterno* bezeichnet wird.

Von einem kleinen Vorplatz im Süden führt ein Portal mittig in den rechten Hauptraum der Felsenkirche. Die nach Osten ausgerichtete Apsis befindet sich - für eine Felsenkirche ungewöhnlich - an der Außenseite und war schon zu Vinaccias Zeiten durchbrochen. Eine Deesisgruppe in der Apsis ist noch an Ort und Stelle erhalten, während die auf beiden Seiten anschließenden Bilder eines kleinen Chorraums aus ihrer ursprünglichen Umgebung entfernt und ins Museo Pomarici-Santommasi transloziert wurden. Erst im Anschluß an den Chorbereich beginnt, auf der dem Eingang gegenübergelegenen Seite, das durch drei Bögen abgeteilte, schmälere Seitenschiff. Außerhalb folgt rechts neben der Apsis ein kleiner Nebenraum, links neben der Kirche, an der Westseite des Vorplatzes eine Reihe weiterer Höhlenräume. Die Umgebung der Felsenkirche besteht aus Gräbern. Abgesehen von den antiken, rechteckigen Grabkammern, die ursprünglich mit Steinplatten verschlossen waren,

befinden sich mittelalterliche Gräber im Inneren der Kirche, an der Außenwand, rechts neben dem Eingang, und rund um den Apsisbereich.
Erst durch die Ausgrabungen des antiken Siedlungsgebiets ist es möglich geworden, die ursprüngliche Funktion der Felsenkirche zu erahnen. Von der *Chiesa rupestre della Deesis* aus verläuft nämlich in gerader Linie ein kleiner Wasserkanal mit gleichmäßigem Gefälle quer durch das Grabungsgebiet zur Fontana la Stella. Kurz bevor das Wasser den Brunnen erreicht, der heute sein Wasser auf anderem Weg erhält, wurde es anscheinend über den tief in den Fels eingegrabenen Pilgerweg zur Felsenkirche Madonna della Stella hinweggeführt - oder aber dieser Weg bestand noch nicht in der heutigen Form, solange der Kanal in Benutzung war. Die *Chiesa rupestre della Deesis* liegt an der Quelle des Wasserlaufs, der die Fontana la Stella und damit die Stadt Gravina mit Wasser versorgt. Wiederum erklärt sich die Bedeutung der Felsenkirche als Quellheiligtum und Ziel einer lokalen Wallfahrt, bevor die spätere Kirche Madonna della Stella als der Stadt nähergelegenes Ziel zumindest teilweise die Funktion der älteren Kirche übernahm.

1.) Deesis

Das Apsisbild zeigt eine Deesisgruppe in Rot- und Gelbtönen vor einem hellblauen Himmel. Die stehenden Figuren der Maria links und Johannes des Täufers rechts reichen einschließlich der Nimben der größeren Halbfigur Christi kaum bis zu den Schultern, was dafür spricht, daß sich schon immer eine Fensteröffnung in der Apsis befand. Größere Partien fehlen: vor allem im linken, oberen Bereich, mit der Gesichtspartie und der hocherhobenen Hand Christi und dem Kopf der Madonna, hat sich die Farbe von der Wand gelöst, ebenso rechts unten, wo gerade noch das schmerzverzerrte Gesicht Johannes' und seine fürbittenden Hände erkennbar sind. Allerdings haben nicht alle Beschädigungen des Bildes eine natürliche Ursache: die linke Hand Christi mit dem geöffneten Buch wurde vorsätzlich von der Wand entfernt, und auch im Bereich der linken Hand der Maria ist die Wand aufgegraben.

2.) Petrus

Die übrigen Wandbilder der Felsenkirche befinden sich heute im Museum von Gravina, wo nichts mehr auf ihren ursprünglichen Kontext verweist. Es handelt sich um die Darstellungen zweier Heiliger links und rechts der Apsis und die anschließenden Bilder zweier Heiliger an der linken und eines weiteren an der rechten Seitenwand. Wie in S. Vito Vecchio beginnt die Reihe links mit dem Apostel Petrus, der aufgrund der Ikonographie und der Namensinschrift ohne Schwierigkeiten zu identifizieren ist. Er trägt eine blaue Tunika und einen roten Mantel, auf den mit weißer Farbe ein kunstvolles Faltenornament aufgetragen ist. Die übliche Reihe der Stirnlocken und ein grauer Vollbart rahmen den ausgesprochen großen Kopf des Apostels, der mit der Rechten segnet und in der linken Hand die Schlüssel hält. Ungewöhnlich ist das Buch, das Petrus zusätzlich noch unter den rechten Arm geklemmt hat, als hätte er Mühe, all seine Attribute zu halten.

3.) Märtyrer

Kaum einen Anhaltspunkt zur Identifikation bietet der zweite Heilige rechts neben Petrus. Es handelt sich um einen bartlosen Heiligen mit hoher Stirn und nackenlangem, braunem Haar, den ein Kreuz in der rechten Hand als Märtyrer auszeichnet. Er trägt kostbare Gewänder: ein Untergewand, von dem nur die Manschetten zu sehen sind; eine graugrüne Tunika mit einem Faltenornament aus aufgesetzten Glanzlichtern; ein Schultertuch aus Goldbrokatstoff und darüber einen langen, schweren, dunkelroten Mantel mit kreisförmigen Ornamenten, der an der rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird und vor der Brust nochmals einen

Brokateinsatz trägt. Die überlange geöffnete linke Hand erinnert von fern an die Stilistik der *beneventanischen Malerei*, wohingegen die segnende rechte Hand des Petrus eher plump und kräftig wirkt. Entsprechend unterscheiden sich auch die Köpfe: der des Petrus ist etwa 1 ½ mal so groß wie derjenige des zweiten Heiligen. Dennoch sind die beiden Bilder, wie im übrigen alle anderen, die in der Felsenkirche und im Museum erhalten sind, gleichzeitig entstanden, wie aus dem zusammenhängenden Rahmen und Hintergrund ersichtlich ist.

4.) Nikolaus

Links neben der Apsis folgt ein Bild des Heiligen Nikolaus - jedenfalls läßt die Ikonographie des Bischofs mit hoher Stirn, grauem Haar und Vollbart, sowie die Namensendung „[...]AVS“ kaum eine andere Deutung zu. Auch Nikolaus trägt ausgesprochen prunkvolle Gewänder: über einer roten Albe eine reich dekorierte, lange Kasel in dunklen Blau- und Brauntönen, unter der noch die Stola, sowie ein weiteres Brokatgewand unter dem rechten Arm hervorschaut, und darüber das Omophorion, das als liturgisches Kleidungsstück der Ostkirche im Gegensatz zum westlichen Pallium aus einem einzigen, um den Hals gelegten Stoffstreifen besteht, dessen Enden vorn und hinten von der linken Schulter des heiligen Bischofs herabfallen[379]. Das vordere Ende hat dieser über den linken Unterarm gelegt, mit dem er ein Buch an den Leib gedrückt hält. Es handelt sich wohl um eine ältere, ursprünglich östliche Ikonographie. Der Stab mit eingedrehtem Knauf, den der Bischof in der rechten Hand hält, ist wiederum eher für die Westkirche, und gerade für Süditalien charakteristisch.

5.) Stephanus

Der Heilige rechts neben der Apsis trägt eine reich ornamentierte rote Dalmatik ohne weiteres Obergewand. Dies ist die liturigsche Bekleidung der Diakone, und das Kästchen, das er auf der, mit einem schwarzen Tuch verhüllten linken Hand trägt, ist ein Gefäß zur Darbringung der Opfergaben während der Messe. Die drei verbleibenden Buchstaben des Namens „...NVS“, sowie zwei weitere Attribute erlauben, den Diakon als Stephanus zu identifizieren: das kaum mehr erkennbare weiße Kreuz, das der Protomärtyrer in der rechten Hand hält und ein Manipel, das ihm von der linken Schulter über den gesamten Körper herabhängt. In ähnlicher Weise ist der heilige Diakon in Cefalù dargestellt[380].

6.) Vincentius (?)

Auf Stephanus folgt an der rechten Seitenwand ein zweiter heiliger Diakon, der diesmal eine braune Dalmatik trägt und dessen Hand, die das Gefäß mit den Opfergaben bereithält, mit einem roten Tuch verhüllt ist. Haartracht und Gesichtszüge, Gewandfarben und die Attribute des Kästchens, sowie eines Weihrauchfasses, das der Diakon mit der rechten Hand schwenkt, erinnern auffallend an die Darstellung des Heiligen Vincentius in SS. Pietro e Paolo in Matera. Es scheint sich um denselben Heiligen zu handeln, wenn auch die Namensinschrift zerstört ist. Der Vergleich ergibt auch einen Anhaltspunkt für die Datierung der Malerei. Der Heilige in SS. Pietro e Paolo läßt sich zusammen mit der älteren Schicht der Apsis grob in die Zeit um 1200 einordnen.

Verschiedene weitere Indizien bestätigen eine solche, verhältnismäßig frühe Datierung. So scheinen das Omophorion des Nikolaus und die verhüllten Hände der Diakone aus einer älteren, letztlich ostkirchlichen Tradition zu stammen. Die unterschiedliche Proportionierung der Köpfe deutet auf eine frühe Phase in der regionalen Entwicklung der Wandmalerei hin, als

[379] S. BRAUN 1907.
[380] S. KAFTAL 1965, , fig. 1251.

sehr verschiedene Vorbilder möglichst getreu kopiert wurden. Die reiche Ornamentierung und Faltengebung der Gewänder verkündet einen hohen Anspruch der Malerei - gewisse Unbeholfenheiten sind keineswegs, wie bei späteren Bildern der Zeit nach 1300, Anzeichen eines nachlassenden Niveaus. Für eine Datierung um 1200 spricht schließlich auch die Funktion der Kirche, wenn diese, als älteres Quellheiligtum und Wallfahrtsziel auf der unbesiedelten rechten Seite des Tales, als eine Art Vorgängerbau der im 13. Jahrhundert entstandenen Felsenkirche Madonna della Stella angesehen werden kann.

Lit.: JANORA 1902, S.16; VINACCIA 1915, S. 44; GABRIELI 1936, Nr. 56; MEDEA 1939, Bd. 1, S.67 (Nr. V/ VI); VENDITTI 1967, Fußnote 288; IN GRAVINA PER LE VIE 1984, S.78; GIORDANO 1992, S.115 f.; ALTHAUS 1997, Nr. 21.

4.7. Kopf eines Heiligen, Museo Pomarici-Santommasi

Ein Fragment eines Heiligenbildes gelangte durch eine private Stiftung ins Museum von Gravina. Zu sehen ist der Kopf eines jüngeren, bartlosen Heiligen mit großen Augen, geröteten Wangen und vollem, kürzerem, braunem Haar. Da weitere Attribute fehlen und einige Buchstaben der Namensinschrift nur schemenhaft erkennbar sind, kann es sich um eine Reihe verschiedener Heiliger handeln, die aufgrund ihres Martyriums in jugendlichem Alter bartlos dargestellt werden, also beispielsweise um Vitus oder Pantaleon. Weniger wahrscheinlich ist, daß es sich um eine weibliche Heilige handelt, da diese in der Regel die eine oder andere Art der Kopfbedeckung, Maphorion, Haube oder Schleier, und Schmuck wie Bänder oder Ohrringe tragen. Unbekannt ist auch die Provenienz des Köpfchens, das sich in seinen wenigen, elementaren Bestandteilen nur schwer datieren läßt. Das Fragment illustriert, was passiert, wenn Bilder ohne jede dokumentarische Aufzeichnung ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen werden: als Museumsobjekt nur noch einer ästhetischen Betrachtung zugänglich, verstummen sie als historische Zeugnisse.

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'Elias, 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 bedingen[1].
Den Ausweg aus dem Dilemma hat bereits 1980 Pace aufgezeigt[2]: 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 ungefährer 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 feststeht[3]. Gerade aufgrund solcher relativer Bezüge lassen sich nun auch mit größerer Sicherheit stilistische Gruppierungen feststellen, wenn die Ergebnisse der Untersuchung mehrerer Kirchen nebeneinandergestellt werden[4].
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 Kirchen[5]. 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 Monterrone, 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 1020[6]. 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 datieren[7].
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 können[8]. 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 datiert[9]. 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 einordnen[10]. 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 gemacht[11]. Seit längerer Zeit ist die 1292 datierte Apsis der Felsenkirche S. Lucia bei Melfi bekannt[12]. 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 reicht[13]. 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 Sopraintendenza 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 Basilicata[14].
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 muß[16]. 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 läßt[17]. 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 Zeit[18]. 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 dargestellt[20]. 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 Bradano[21]. 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. GRELLE 1981.

Schulter gespannten Querstreifen herabhängt[22]. 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 Matera[23]. 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 ist[25]; 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. Jahrhundert[26]. 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 Kathedralbaus zu erklären sind. Der Bau wurde daraufhin seinerseits Vorbild für entsprechende Bauten in Laterza und Ginosa[27].

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 qualitätvollsten 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 Staurotheken 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 worden[29].
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 Sopraintendenza 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 Medailllons 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 Ginosa[31]. 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. Jahrhunderts[32]. 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 vereinzelten 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 Beipiele 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'Elias kann also ein bedeutender Teil der Wandmalerei des Materaner Gebiets ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert datiert werden[34]. 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 wurden[35]. 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 versucht[36].
Eine zweite Ausstellung 1988 erweiterte den Bestand der Ikonen unter anderem um einige Beispiele aus dem Gebiet der Basilicata, aus Banzi, Potenza und Venosa[37]. 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 haben[38]. 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 dekorierter 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 Nikolaus[39]. 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 Format[40]. 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 Marientafel[41]. 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 Marienikone[42]. In S. Nicola sind in kleinem Format vom 11. Jahrhundert an Darstellungen des heiligen Bischofs erhalten: Büsten auf einem silberenen Siegel, das das Grab des Heiligen verschließt, und zwei Katepanssiegeln von 1094 und 1107, eine ganzfigurige Darstellung dagegen auf einer Emailplakette am Altarziborium, die die Krönung Rogers II. durch Nikolaus zeigt[43]. Auch spätere Bilder aus dem 14. - und noch ein Tafelbild in S. Nicola in Gravina aus dem 16. Jahrhundert[44] - übernehmen die ältere Bildtradition: anders als in anderen Regionen und im Gegensatz zu anderen Bischöfen wurde Nikolaus in Bari noch lange Zeit ohne Mitra dargestellt[45]. 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 erwähnt[47]. 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 muß[48]. 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 Bari[49]. 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 wird[50]. 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 haben[51]. 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'ELIA1985, 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'ELIA1985; 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 Kontext[52]. 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'Angelo[53]. 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 sein[54].

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 verehrt[55]. 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 Wallfahrt[56]. Legenden, deren Entstehung ungewiß bleibt, berichten von der Wundertätigkeit und vom selbständigen

---

[52] ŠEVCENKO 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 zurückkehrt[57]. 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 acht[58]. 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 lebendig[59]. Davon zeugen noch Wandbilder des 15. und 16. Jahrhunderts in verschiedenen Kirchen von Matera[60].

---

[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 Matera[61]. 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. Lateranskonzil 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 sei[62]. 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 1543/44[63]. 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 Kathedralkapitels 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 Zeit[64]. 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 war[65]. 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 *festa 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 hat[66].

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 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 bleibt[67]. 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 werden[68].
Modericus heißt der Stifter eines Marienbildes in S. Giovanni in Monterrone. Eine Maria stiftete ein weiteres Marienbild in S. Sofia, der Kapelle am Stadttor Materas[69]. 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 sein[70]. 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 festgehalten[71]. 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 auf[72]. 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 genannt[73]. 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 sagen[74].

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 kann[75]. 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 Epiphanias in S. Vincenzo al Volturno mit dem rechteckigen Nimbus der Lebenden ausgestatet 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 kursorisch 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 Montevergine[76]. 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 wurde[77]. 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 machen[79].
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* Malerei[80]. 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 vergleichen[81]. 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 ist[84]. 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, Canterbury[85]. 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 inn 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 des 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 Konstext 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 Berichterstatter 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 jahrhundertelang 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* zurück[88]. 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 zogen[89]. 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 Beendung 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 gilt[90]. 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 Konstruktionsprizipien ägyptischer, klassich-griechischer und mittelalterlicher (und byzantinischer oder byzantinisierender) Kunst gezeigt[92]. 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 Proportionsschema 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, Kopfneigungen 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 sehen[93]. Die Erklärung wird oftmals in einer Vermittlung durch transportable Bildwerke wie Ikonen oder Buchmalerei gesucht[94]. 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 vergeblich[95]. 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 Chabannnes und des Villard de Honnecourt, eher den Charakter einer gelehrten Kompilation, im einen Fall eines Mönches und im anderen eines Architekten[96]. Das Beispiel von Vercelli diente vermutlich der Restaurierung eines konkreten Freskenzyklus, ein weiteres aus der Champagne als Entwurf für die Ausmalung einer bestimmten Kirche[97]. Ein Exemplar aus England war als Vorlage für eine Buchmalerei in Serienfertigung gedacht[98]. 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 zurückgehen[99].
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 hergestellt[100]. 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 Werkstoff[101]. 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. ŠEVCENKO 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 bestimten Zweck zuzuodnen 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 Regelhaftigkeit 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 Umrisse 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 werden[102]. 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 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 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 PANOFSKY 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 aufzufassen[103]. 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 Faltensystem 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 Faltensystems 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 zu[104]. 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 Kathedrale[105]. 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 kann [106].
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 scheint[107]. 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 - angebracht[108]. 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 Marientafeln 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 conseguisce 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 Geschichtsschreibung[110]. 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 Braunton als auffälliges Merkmal geeigent zur Unterscheidung von anderen Marienbildern. *La Bruna* wird zwar auch ein Marienbild in der Karmeliterkirche von Neapel genannt[111]. 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 ungelenken 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 gebrochen[112]. 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 Gliederung[113]. 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 zeigte[115]. 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 unterscheidet[116]. 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.

ableitet[117]. Als weiteres, sehr ähnliches Beispiel wäre schließlich noch ein Wandbild in der Kathedrale von Otranto zu nennen[118].
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 zugegen[119]. 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 Monreale[120]. 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 teil[121]. 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 haben[123].
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 vereinzelten Beispiel in Foggia, das auch stilistisch ganz für sich steht, einmal absieht[124]. Sämtliche Marienikonen Apuliens aus dem 13. und 14. Jahrundert stammen aber aus einem Küstenstreifen der Terra di Bari, der von Barletta, etwa 60 km norwestlich 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 Marientafel in Andria und dem Materaner Wandbild zu erklären[125]. 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. Ebensogut 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 wurde[126]. 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* ersetzt[127]. 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 wurde[128]. In Grottaferrata gab es im Laufe eines Jahres nicht weniger als sechs Marienfeste mit Prozessionen[129].
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 schmäleren 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.

<u>Malstile - Ableitung und Entwicklung</u>
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 sind[130]. 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 an 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 anzusetzen[132]. 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 vereinzelten 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 Beipiele 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 zurückzugehen[134].
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 Körper[135]. 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 schmäleren 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 vergleichen[136]. 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*) wirken[137]. 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 Heililgen 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 Monterrrone 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 Augen[139]. 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 Südempore der Hagia Sophia, das die Madonna zwischen Kaiser Johannes II. Komnenos und seiner Gemahlin Eirene zeigt[140]. 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 Nationalmusem von L'Aquila zu nennen[141]. 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 Regelhaftigkeit 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 wird[143].
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 Beipielen 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 Mottola[144]. 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 wieder[145]. 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 tätig[146]. 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 Beipielen vergleichbare Wandmalerei hat sich im Heiligen Land nur an den Säulen der Geburtskirche von Bethlehem erhalten[147]. 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 Ausagen 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 Akkon[148]. Stilistische Bezüge zwischen den Wandbildern dieser Kirchen bleiben jedoch so allgemein, daß sich kaum auf die Herkunft des Stils schließen läßt[149].
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 Regelhaftigkeit 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 rekonstruieren[150]. 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 Sinai-Ikone 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 zypriotischen 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 gewinnnt 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 herabfällt[152]. 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 stammt[153]. 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 Muttter 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 herabhängendenen Ärmeln an die kleinformatigen Heiligen Lucia und Katharina in S. Margherita in Melfi[154]. 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, ikonenartige 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, ikonenartigen 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 differenzieren[155]. 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 Überzeugung*[156]. 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 zurücktreten[157]. Der Heilige ist *Figur*, nicht nur im Sinne einer figürlichen Darstellung, sondern auch im rhetorischen Sinne einer übertragenen Bedeutung[158]. Der volle Bedeutungsgehalt des Bildes ergibt sich erst aus den Konnotationen, die sich mit dieser Figur verbinden[159]. 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 geehrt[160]. 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 Bräuche[161]. 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 Ernte[162]; 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 MENTALITÈS 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 kann[163]. 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 vorwegnehmen[164]. 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 Conestabels Angelo de' Berardis von 1318, in dem auch Wandbilder in S. Maria della Valle in Auftrag gegeben werden[165].
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 Heiligen[166]. 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 trägt[167]. 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 FEGEFEUER 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 Herren[169]: 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 Felsenkirchen[170]. 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 Auferstehung[171].
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 genannt[172]. Die Analogie zum Titel altpersischer Herrscher ist nicht ganz zufällig: die Bezeichnung findet sich schon im alten Testament, bezogen auf den Perserkönig Artaxerxes[173]. 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 läßt[174]. 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 bezeichnet[175].

---

[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 setzt[176]. 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 Mantels[178]. 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 ableiten[179]. 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: *δεησις* bedeutet so etwas wie Fürbitte oder Bittgesuch, eine Petition, die an den Kaiser, oder im übertragenen Sinn an Christus gerichtet war[180]. 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 überwiegt[181]. 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 Gerichtsbildes[182]. 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 Mittelspersonen zu Christus, an die eine Bitte gerichtet sein kann[183].
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 ist[185]. 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 Epistylikonen (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*, Gottesgebärerin bezeichnet, vor allem auf Betreiben des Patriarchen Kyrill von Alexandria[186]. 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 herzuleiten[187]. Zugleich bildet die thronende Muttergottes aber auch ein Pendant zum thronenden Christus, wie gerade die Gegenüberstellung auf Elfenbein-Diptychen verdeutlicht[188]. 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 Bilderverbots im Dekalog umstritten - zur Rechtfertigung erfand man die Legende des ungemalten Bildes, des Mandylions König Abgars von Edessa, dem im Westen das Schweißtuch der Veronica - ein Anagramm von *vera icon* (also wahres Abbild) - entsprach[189]. 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 Lukas[190]. 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 entgegen[191]. Der Sieg trug weiter zur Bedeutung des Bildkults bei, und wie eine zweite Athene entwickelte sich Maria zur Patronin des Neuen Rom[192]. 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 Ikonoklasmus[193].
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 hatte[194]. 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 Siegel[195]. Im 10. und 11. Jahrhundert erhält Maria den neuen Titel Μητηρ Θεου[196]. Die Sigeln *MHT ΘY* 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 Trastevere[199]. Daß der Papst sich unmittelbar der im kaiserlichen Ornat thronenden Madonna unterwirft, stellt zugleich eine Abwendung von der weltlichen Hoheit der östlichen Kaiser dar[200]. Ambrosius Autpertus († 784), Abt von S. Vicncenzo al Volturno, deutet in seinem Apokalypsenkommentar das apokalyptische Weib als Kirche und als Maria, die Typus der Kirche ist[201]. 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.

Investiturstreit[204]. 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 bezeichnet[205]. 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 zugeschrieben[206].
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 Thron[207]. 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 stammt[208]. 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 1289[209]. 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 diente[210]. Die eigentliche Pfarrkirche des Sasso Barisano war die ebenfalls wesentlich größere, 1285 erwähnte Felsenkirche S. Pietro Barisano[211]. 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 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 Gebiets[212]. 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 verweist[213]. 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 tritt[214].
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 Montescaglioso[215]. 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 MateranerKirchen der Büßerinnen von Akkon, die Papst Gregor IX. schon 1232 unter seinen speziellen Schutz stellte[216]. 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 sehen[217]. 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 Muttergottes[219]. 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 Castelvecchio 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 ist[220]. In Matera wurde das Assumptionsfest in S. Maria della Valle gefeiert, die Kathedrale ist der Heimsuchung Mariens geweiht[221]. S. Maria della Valle befand sich vermutlich im Besitz der Büßerinnen von Akkon, die Papst Gregor IX. schon 1238 dem Dominikanerorden unterstellte[222]. 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 Malve[224]. Der Bezug zu dem Aquädukt, der die Stadt Gravina mit Wasser versorgt, erklärt das Patrozinium der Wallfahrtskirche Madonna della Stella[225]. 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 zugewandt[227]. 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* bezeichnet[228]. 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 Süditaliens[229]. 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 Wandmalerei[230]. Weitere Darstellungen finden sich in S. Antonio del fuoco in Laterza, S. Margherita in Mottola und S. Anna in Brindisi[231]. 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 Rom[232].
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 Clairvaux[233]. 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 Pompierre[234]. 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 Felsenkirchen[235]. Sie werden ebenso wie die Bilder vom Typus der *Madonna lactans* als *Madonna delle grazie* bezeichnet - *grazie* bedeutet *Gnade*, wobei auch die Nebenbedeutung *Anmut* mitschwingt[236]. 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 Kirche[237]. Maria ist *typus ecclesiae*, ebenso wie das apokalyptische Weib[238]. 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; JAQUES 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 mehrerern Abschnitten ergänzt und restauriert wurde, so scheint das Marienbild doch vom Ende des 12. Jahrhunderts zu stammten.
[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 sünder wellest milte sin' - Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen", in: HIMMEL HÖLLE FEGEFEUER 1994, S.79-90.
[238] SCHMOLL 1965 spricht von einer *ecclesia lactans*.

um die Schulter legt[239]. 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 bildet[240]. Während sich Maria und Christus in Rom einen einzigen, breiten Thronsitz 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 ist[241]. 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 Herrn[242]. 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 zustandekam[243].

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 qualitätvollsten 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 ausgestattet[244]. 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 Reliefikone 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 befindet[245]. Die Konnotation eines Heiligen der Höhlen ist auch im Titel der Kirche in Gravina angesprochen[246].
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 suchte[247]. 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 Neapel[248]. Neue historische Bedeutung gewann das Michaelsheiligtum um die Mitte des 7. Jahrhunderts, als die Langobarden von Benevent das Vorgebirge eroberten[249]. Unter den zahlreichen Graffitti-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 bezieht[250]. 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 bezeugt[251].
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 Kirche[252]. 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 symbolisiert[253]. 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 Katholizismus[254].
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 wird[255]. 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 Sarazenen[265]. 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 läßt[266]. Schließlich lädt 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 mußte[267]. Das frühe Weihedatum der Materaner Eustachiuskirche 1082 läßt vermuten, daß auch dieser Bau schon in byzantinischer Zeit begonnen wurde[268]. 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 Kriegern neu besetzt[269]. 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 dient[270]. 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, uneigennützige 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 πραξης δε στρατελατης, berichtet von seinem Eintreten für drei zu Unrecht verfolgte Generale, die mit den Bilderverehrern assoziiert wurden[271]. Der Name Νικολαος ist eigentlich ein Abstraktum[272], 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 erhalten[273]. 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 Montecassino[274]. 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 geweiht[275].
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 Schiffahrt, 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 Prätorions 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 Prätorions übergeben hatte, und genehmigt dabei die Errichtung einer Kirche zu Ehren des Heiligen[276]. 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* nennt[277]. 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 veranlaßt[278], als *capella specialis* Friedrichs II.[279] und Ort einer zweiten Krönung der Könige Siziliens bis in die aragonesische Zeit[280]. 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 ausgestattet[281], 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 Lateranskonzil 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 zu[282]. 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 endet[283]. 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 Ikonographie[284]. 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 sind[285]. 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 zukommen[286]. 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 wohltätige, 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 Kriegern 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 versuchten[288], und für das gesamte westliche Europa.

Lit.: ANRICH 1917; MEISEN 1981; SCHALLER 1954; WEITZMANN 1966C; HEISER 1978; JONES 1978; PERTUSI 1978; ŠEVCENKO 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 zuläßt[289]. 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 ist[290].
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 inm Museo Sacro Vaticano, s. CALÒ MARIANI/ FALDI/ STRINATI 1978.

Pluviale, bis hin zu den Pontifikalschuhen[291]. 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 wurden[292]. 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 wurde[293]. 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 Stoffstreifen[294]. 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 herabhängt[295].
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 wurde[296]. *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 eingesetzt[297]. 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 ist[298]. 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 fälllt 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 steht[299].
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 Stufe[300]. 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 Soleto 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 hat[301]. 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 wurde[302]. Allerdings kam die bischöfliche Mitra *allgemein* erst im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Gebrauch[303]. 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 zusammen[304].
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, querrechteckigen Form des Heiligen neben Cosmas in *S. Vito Vecchio* in Gravina[305]. 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 haben[306]. 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 Form[307]. 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 Zeit[308].

Kirchenvater Hieronymus[309]

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] ιερωνυμος = 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 zukommt[310]. 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 Umgebung[311]. 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-Katakombe, 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 wird[312].

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 war[313], 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 Namens[314]. 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, Donatus[315]. Stadler nennt unter vielen anderen einen *Märtyrer, der in Lucanien* [der Basilicata] *von den Saracenen getödtet 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 angelehnt[317]. 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 Verwechslung[318]. 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 erzeugen[319]. 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 Geschichte[320].
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 haben[321].
Im 11. Jahrhundert beschäftigt sich Petrus Damiani wieder mit der Figur des heiligen Bischofs, dessen Kult im Zuge der Kirchenreform in ganz Italien Verbreitung findet[322]: 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 Montevergine mit nur 19 Jahren verstarb[323]. 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 mitschwingt[324].
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 Konstantinopels[325]. 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 lebte[326]. 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 Opfergaben der Eucharistie enthält. Ein solches Behältnis, das vielleicht zu Unrecht als Reliquiar angesehen wird, hat sich im Museo Civico in Altamura erhalten[327]. 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 sollen[328]. 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, präsentiert[329]. Die Martyrien der Erzmärtyrer Stephanus und Laurentius sind in der Epiphanias-Grotte von S. Vincenzo al Volturno, und in identischer Ikonographie fast 500 Jahre später in S. Margherita bei Melfi dargestellt[330]. Die Benediktinerabei 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: Στεφανος 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 Bebauung[331]. 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 soll[332]. 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 bezeichnet[333].
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 Apostelkonzils[334]. 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 Calabrie* […] annimmt, oder Papst Gregor IX. die Büßerinnen von Akkon *sub Beati Petri & nostra protectione* stellt[336].
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 steht[337]. 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 bezeugt[338]. 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 Langobarden[339].

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 Jesu[340]. Spätere Beispiele befinden sich in S. Giovanni in Monterrone und S. Croce in Ginosa.
Der hoher Rang des Apostels und seine Bedeutung in der westlichen Kirche zeigt sich unter anderm 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 spielt[341]. 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 beruft[342].
Ein griechischer, dem Apostel geweihter Konvent auf einer dem Hafen von Brindisi vorgelagerten Insel[343] 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 entstand[344]. 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 Thema[345]; 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; ανδρεια 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 Aposteln[347], 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 Felsensiedlungen[348].
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 Kaisertums[349]. 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 dem12. Jahrhundert befindet sich auch die Geschichte eines apulischen Ritters, der durch die Berührung einer aus Santiago mitgebrachten Jakobsmuschel von einem Halsleiden geheilt wird[350]. 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 Calzada[351].

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 wurden[352]. 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 Matera[353]. 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 transloziert[354]. 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 Gargano[356].

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 oben[357]. 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 steht[358]. *Begraben wurde der ehrwürdige Vater Benedikt in der Kirche des hl. Johannes des Täufers, die er selbst nach der Zerstörung des Apolloaltares erbaut hatte,* schreibt bereits Gregor der Große in der Biographie Benedikts im zweiten Buch seiner Dialoge[359]. 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 bemüht[361].

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-Katakombe* 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 Kapuze[362]. 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 identifizieren[363].
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 unterscheidet[364]. 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 Ordensangehörigen[365], 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 Stadttores, das ursprünglich einmal *Porta S. Antonio* hieß[366]. Der Festtag des Heiligen am 17. Januar wurde in Matera noch in diesem Jahrhundert begangen[367].
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 unmitelbar 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 Bereich[368]. Aus dem Osten mag Antonius auch in den Materaner Stadtteil Casalnuovo gelangt sein, wo nach Quellen aus dem 16. Jahrhundert eine slawische Bevölkerungsgruppe lebte[369]. 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 Adligen[371]. 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 führte[372]. 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 Brüderschaft, die sich um 1095 nach einer schweren Epidemie im Dauphiné gebildet hatte[373]. 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 konten 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 Rede[374]. 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 Bendiktinern, der Besitz des Stammhauses im Dauphiné zur Verwaltung übergeben worden war[375]. 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 vorbei[377]. 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 Privleg, 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 unbekleideten Heiligen muß es sich um einen der östlichen Askteten 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 gewesen[378]. 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 gelangte[379]. 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 Bettelorden[380]. 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, Bominaco 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 ist[381]. 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 voraus[382]. 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* auszureden[383].
Nur zögernd, und in Anlehnung an die Ikonographie des Franziskus, entwickelten die Dominikaner einen Bildkult ihres Ordensgründers[384]. 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 Mundwinkeln[385]. 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 Frankreich[386]. 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 war[387]. 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 Compostela[388]. 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 Toulouse[389]. 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 Italiens[390]. 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 Beachtung[391]. 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 versah[392]. 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 wird[393] - 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 definiert[394]. 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 Königshauses[395].
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 leisten[396]. 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 zeigt[397]. 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 haben[398].
Dabei kann, auch wenn man sich in neuerer Zeit auf den Kultort Aegaea in Kilikien geeinigt zu haben scheint[399], 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- bändigen, 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 fand[400]. 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 wurde[401]. 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 wird[402]. Eine große Prozession am Jahrestag der Heiligen gab es aber bis in die Nachkriegszeit auch in Matera und Ginosa[403]. 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. Salvatore[404]. 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 schließen[405].

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 ersichtlich[406]. 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 französichen, böhmischen und deutschen Königshaus in Beziehung trat, wurde er bereits als Regionalheiliger im Gebiet der Basilicata und den angrenzenden Regionen sowie auf Sizilien verehrt[407]. 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 muß[408]. 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 hält[409]. 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 ziehen[410]. 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 gegenüberstand[411], 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 anzugeben[412]. 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 bewirtet. 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 bewirtet 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* befindet[413].

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 ist[414]. 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 unversehenen Todes zu tun haben[416]: 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 gefahrvoll 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 wurde[417]. 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 symbolisieren[418]. 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 Andria[419]. 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 vornehmem 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 identifiziert[420]; 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 wurde[421]. 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 werden[422]. 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 vermeldet[423]. 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 bemerkt[424]. 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 entstand[425]. 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 hatte[426]. 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 *Zwillingsschwester* 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 qualitätvollsten 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 Mönchs[427]. 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 wurde[428].
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 ist[429]. 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 wurde[431]. 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 gehörten[432]. Philipp selbst gab 1319 in S. Maria del Casale die Ausmalung einer Kapelle in Auftrag[433]. 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 wurde[434]. 1416 wurde eine Tochter Raimondellos, zusammen mit ihrem Gemahl Tristan von Clermont, dem Grafen von Copertino, Herrin über Matera[435]. 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 erlitt[436]. 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-Prätorions in Bari und am Stadttor in Matera[438].
Die *heilige* Sophia oder *göttliche* Weisheit verkörpert bereits die Synthese klassischer *φιλο - σοφια*, 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 Stadt[440].

---

[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 wurde[442]. 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 diesebe 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 benannt[443]. Von Gerace 12 km entfernt liegt Locri, wo die Heilige Parasceve (Paraskevis /Veneranda /Venerdia) verehrt wurde[444]. 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 Kult[445]. 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 Opfergaben 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 Tempelvorhang[447]. 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 Vergesssenheit 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 Christi[448]. Tatsächlich wurde aber der Ostertermin, in Anlehnung an das jüdische Passsahfest 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. Juli[449].

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 Zsiterziensern 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 Weihnachtsbaums[450]. 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 schreiben[452]. 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 gestellt[453]. 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 erhalten[454]. 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 schützen[455].

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 werden[456]. Dennoch steht Christus in den östlichen Kreuzigungsszenen immer mit zwei, einzeln angenagelten Füßen auf dem Suppedaneum, während erst auf westlichen Kruzifixen 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 Rom[457]. 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-Gruppe[458]. 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 betont[459] 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 darstellt[460]. 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 wurden[461]. 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 anwesend[462].

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 dargestellt[463]. 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 spricht[464]. 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 deutlichen 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 war[465]. 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 Arkatur[466]. 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 Öffnung[467]. 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 Giottos und den Fresken von S. Francesco in Assisi verbinden. Eben aufgrund dieser Stilistik - und mangels Schriftquellen - wird die Malerei aber oft einer nicht näher bestimmbaren 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 Regelhaftigkeit 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 Marientafel 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 Regelhaftigkeit 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 Vorsprungs des Ostens verbindet. Im Königreich Sizilien selbst gab es eine Malerei, auf die man sich beziehen konnte, sowohl in den Zentren des Benediktinermönchtums, 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 umkämpft. 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 normannnischer 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 Hymnentexte 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 christichen 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 Auffasung 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.

Literatur und Quellen

Abkürzungen

AAM	Archivio Arcivescovile Matera
ASCL	Archivio storico per la Calabria e la Lucania
ASM	Archivio di Stato Matera
ASP	Archivio storico pugliese
ASPN	Archivio storico per le province napoletane
BBGG	Bolletino della badia greca di Grottaferrata
BBPM	Bolletino della Biblioteca Provinciale di Matera
DOP	Dumbarton Oaks Papers
MEFR.MA-TM	Mélanges de l'école française à Rome. Moyen Âge - temps modernes
MGH	Monumenta Gemaniae Historica
NapNob	Napoli Nobilissima
QFIAB	Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken
REB	Revue des études byzantines
RIS	Rerum Italicarum Scriptores
SS	Scriptores

Hilfsmittel

BIBLIOTHECA SANCTORUM	Bibliotheca Sanctorum (Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense), 12 Bde. + Index, Rom 1961-1970.
BHG	Bibliotheca hagiographica Graeca, Hrsg. François Halkin, 3 Bde., Brüssel 1957.
BHL	Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, Hrsg. Socii Bollandini, 2 Bde., Brüssel 1898-1901.
BRANDT 1996	Brandt, Ahasver von: Werkzeug des Historikers, Stuttgart; Berlin, Köln 1996[14].
HEIMBUCHER 1980	Heimbucher, Max: Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, 2 Bde., Paderborn, München, Wien 1980.
KAFTAL 1965	Kaftal, George: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florenz 1965.
LANCZKOWSKI 1993	Lanczkowski, Johanna: Kleines Lexikon des Mönchtums und der Orden, Suttgart 1993.
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. E. Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1976.
LDM	Lexikon des Mittelalters, München, Zürich 1977 ff.
LM	Lexikon der Marienkunde, Hrsg. Konrad Algermissen, Ludwig Böer, Georg Engelhardt, Carl Feckes, Michael Schmaus, Julius Tyciak, Regensburg 1957 ff.
LNH	Lexikon der Namen und Heiligen, Hrsg. Otto Wimmer, Hartmann Melzer, Innsbruck, Wien 1988.
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, Hrsg. J. Höfer, K. Rahner, Freiburg i. Br. 1957-1967.
MARIENLEXIKON	Marienlexikon, Hrsg. Remigius Bäumer, Leo Scheffszyk, St. Ottilien 1988 ff.
PROPYLÄEN BYZANZ 1990	Wolfgang Fritz Volbach, Jacqueline Lafontaine-Dosogne: Byzanz und der christliche Osten (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1990.
RBK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Hrsg. K. Wessel, M. Restle, Stuttgart 1963 ff.
SALES DOYÉ	Franz von Sales Doyé: Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche, deren Erkennungszeichen, Patronate und lebensgeschichtliche Bemerkungen, 2 Bde., Leipzig 1929.
SCHILLER	Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1966 ff.
SCHWAIGER 1993	Schwaiger, Georg (Hrsg.): Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon, München 1993.
STADLER	Johann Evangelist Stadler, Franz Joseph Heim: Vollständiges Heiligen-Lexikon, 5 Bde., Augsburg 1858-1882.
WILLEMSEN 1986	Willemsen, Carl Arnold: Bibliographie zur Geschichte Kaiser Friedrichs II. (MGH Hilfsmittel), München 1986.

Quellen

ALEXANDER TELESINUS	S. DEL RE, S.81-156.
AMATUS	Storia de' Normanni di Amato di Montecassino, volgarizzata in antico francese, Hrsg. Vincenzo De Bartohlomaeis (Fonti per la Storia d'Italia 76), Rom 1935.
ANNALES BARENSES	Annales Barenses, MGH SS V, Hrsg. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1844, S.63.
ANNALES BENEVENTANI	Annales Beneventani, MGH SS III, Hrsg. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1889, S.173-185.
ANNALES CASINENSES	Annales Casinenses, MGH SS XIX, Hrsg. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1866, S.303-320.
BÖHMER	Böhmer, Johann Friedrich: Regesta imperii V. Die Regesten des Kaiserreichs unter Philipp, Otto IV., Friedrich II., Heinrich VII., Conrad IV., Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard 1198 - 1272, Bd. 1, Hrsg. Julius Ficker, Innsbruck 1881-1882; Bd. 2 Hrsg. Julius Ficker, Eduard Winkelmann, Innsbruck1892-1894.
CAPPELLETTI	Cappelletti, Giuseppe: Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni, Bd. 20, Venedig 1866.
CATALOGUS BARONUM	Catalogus Baronum (Fonti per la Storia d'Italia publicate dall'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo Nr. 101), Hrsg. Evelyn M. Jamison, Rom 1972.
CDB	Codice Diplomatico Barese Bd. 1: Le pergamene del Duomo di Bari (952-1264), Hrsg. G. B. Nitto di Rossi, F. Nitti di Vito, Bari 1897. Bd. 2: Le pergamene del Duomo di Bari (1266-1309), Hrsg. G. B. Nitto di Rossi, F. Nitti di Vito, Bari 1899. Bd. 3: Le pergamene della Cattedrale di Terlizzi (971-1300), Hrsg. F. Carabellese, Bari 1899. Bd. 4: Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo greco (939-1071), Hrsg. F. Nitti di Vito, Bari 1900. Bd. 5: Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo normanno (1075-1194), Hrsg. F. Nitti di Vito, Bari 1902. Bd. 6: Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo svevo (1195-1266), Hrsg. F. Nitti di Vito, Bari 1906. Bd. 10: Pergamene di Barletta del R. Archivio di Napoli (1075-1309), Hrsg. R. Filangieri di Candida, Bari 1928. Bd. 12: Le carte di Altamura (1232-1502), Hrsg. A. Giannuzzi, Bari 1935. Bd. 13: Le pergamene di S. Nicola di Bari. (1266-1309), Hrsg. F. Nitti di Vito, Trani 1936. Bd. 16: Le pergamene di S. Nicola di Bari. (1309-1343), Hrsg. F. Nitti di Vito, Trani 1941.
CDBARL	Codice diplomatico Barlettano, Hrsg. S. Santeramo, 4 Bde., Barletta 1924-1962.
CDP	Codice diplomatico Pugliese Bd. 21: Les chartes de Troia I (1024-1266), Hrsg. J. M. Martin, Bari 1976.
CENNINI	Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, Hrsg. Albert Ilg (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunstkritik des Mittelalters und der Renaissance I), Osnabrück 1970 (Reprint der Ausgabe von 1871).
CHRONICA MONASTERII CASINENSIS	Leonis Marsicani et Petri Diaconi Chronica Monasterii Casinensis, MGH SS VII, Hrsg. W. Wattenbach, Hannover 1846, S.551-844.
CHRONICA SANCTI BENEDICTI	Chronica Sancti Benedicti Casinensis, MGH, Scriptores rerum langobardorum et italicarum saec. VI-IX, Hrsg. G. Waitz, Hannover 1878, S.467-489.
CHRONICON CASINENSE	Chronicon Casinense, MGH SS III, Hrsg. Heinrich Georg Pertz, Hannover 1889, S.222-230.
CHRONICON SALERNITANUM	Ulla Westberg: Chronicon Salernitanum. A critical edition with studies on literary and historical sources and on language (Studia latina Stockholmensia III), Stockholm 1956. (auch in: MGH SS III, Hrsg. Heinrich Georg Pertz, Hannover 1889, S.467-561.)
CHRONICON VULTURNENSE	Chronicon Vulturnense, Hg. Vincenzo Federici, 3 Bde. (Fonti per la Storia d'Italia publicate dal R. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Scrittori, Secoli XII-XIII), Rom 1940.
COPETI	Copeti, Arcangelo.: Notizie della città e dei cittadini di Matera (Ms. begonnen 1780) Hg. Mauro Padula, Domenico Passarelli, Matera 1982.
DEL RE	Del Re, Giuseppe (Hrsg.): Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi ed inediti (Storia della monarchia Bd.1, Normanni), Neapel 1845.
DELL'AQUILA/ LENTI 1988	Dell'Aquila, Carlo, Egidio Lenti: "Fonti per la storia di Laterza. Regesti e notizie da fonti edite ed inedite (fino al 1501)" in: Puglia e Basilicata 1988, S. 109-198.
DOMINICUS DE GRAVINA	Dominici de Gravina chronicon de rebus in Apulia gestis, RIS XII, Hrsg. Ludovico Antonio Muratori, Neapel 1890.
ERCHEMPERT	Erchemperti Historia Langobardorum, MGH SS III, Hrsg. Heinrich Georg Pertz, Hannover 1889, S.240-264.
GATTINI SEN.	Gattini, Giuseppe sen.: Notizie raccolte da protocolli anntichi, ms. 1880, ASM.
HAGEMANN 1960	Hagemann, Wolfgang: „Kaiserurkunden aus Gravina", QFIAB XL, 1960, S.188-200.
GIBBON 1787	Gibbon, Edward: The Decline and Fall of the Roman Empire (Gibbon's Decline and Fall of the Roman Empire in six Volumes. Vol. 1. Introduction Christopher Dawson S. V-XI. London 1954) 1787.
HUILLARD-BRÉHOLLES	Huillard-Bréholles, J.L.A.: Historia diplomatica Friderici II, 6Bde., Paris 1852-1861.

ITALIA PONTIFICIA	Italia Pontificia sive repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis Pontificibus ante annum MCLXXXXVIII Italiae ecclesiis monasteriis civitatibus singulisque personis concessorum (Regesta Pontificum Romanorum, Hrsg. Paul Fridolin Kehr), Bd. IX, Samnium - Apulia - Lucania, Hrsg. Walther Holtzmann, Hildesmann 1986. (Ursprünglich Berlin 1962)
KONSTITUTIONEN	Die Konstitutionen Friedrichs II. für das Königreich Sizilien, Hrsg. Wolfgang Stürner (MGH: (Leges); (5), Constitutiones et acta publica imperatorum et regum; T.2., (Inde ab a. MCXCVIII usque ad a. MCCLXXII); Suppl.), Hannover 1996.
LEGENDA AUREA	Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979.
LIUDPRAND	Liudprandi relatio de legatione Constantinopolitana a. 968, 969, MGH SS III, Hrsg. Heinrich Georg Pertz, Hannover 1889, S.347-363.
LUPUS	Lupi Protospatarii Annales, Hrsg. Georg Heinrich Pertz, MGH SS V, Hannover 1844, S. 51-63.
MALATERRA	Malaterra, Gaufredo: De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis et Robertis Guiscardi Ducis fratris eius, Hrsg. Ernesto Pontieri (Rerum Italicarum Scriptores, Hrsg. Ludovico Antonio Muratori, V - I), Bologna 1927.
MARTYROLOGIUM ROMANUM	Matryrologium Romanum, Ausgabe Vatikan 1948.
MENAGER 1963	Ménager, Léon-Robert (Hrsg.): Les actes latins de S. Maria di Messina (1103-1250), Palermo 1963.
MENAGER 1980	Ménager, Léon-Robert: Recueil des actes des ducs normands d'Italie (1046-1127). I. Les premiers ducs (1046-1087). Bari 1980.
MINIERI RICCIO 1877	Minieri Riccio, Camillo: Notizie tratte da 62 registri angioinidell'archivio di Stato di Napoli che fanno seguito agli studii storici fatti sopra 84 registri angioini, Neapel 1877.
NELLI 1751	Nelli, Nicolò Domenico: Descrizione della città di Matera, della sua origine, e denominazione; di fatti in essa accaduti; de' suoi cittadini, e delle sue chiese, e monasteri si antichi, che moderni, e della loro descrizione, ms. 1751, ASM; maschschr. Abschrift von Fausta Ventura 1969, Biblioteca Provinciale Matera.
NICEPHORUS GREGORAS	Nicephori Gregorae Byzantina Historia, Graece et Latine, cum annotationibus Hier. Wolfii, Car. Ducangii, Io. Boivini et Cl. Capperonnerii, Hrsg. Ludwig Schopen, (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae XIX), Bd.I, Bonn 1829.
PERGAMENE DI MATERA	S. FORTUNATO/ PEDÍO 1968, S. 359 ff.
PLATEA S. LUCIA	Platea nella quale sono notate e scritte tutte le Proprietà, e beni stabili, che possiede il ven. Monasterio di Sca. Lucia dell'ordine di San Benedetto di questa Città di Matera, come sono case, casilari, cellari, fosse, magazzeni, vigne, vignali, orti, e simili, et anco delli perpetui cenzi, e precise delle Territorii, che tiene nel tenimento di detta città, et altri lochi copassati, e posti in in platea p. Francisco di Renza copasatore, fatta p. il R. D. Paulo de Lillo Procuratore gle. di detto Monasterio nel anno 1598 [...]; ms., ASM.
REG. CANC. ANG.	I Registri della Cancelleria Angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani XIII 1265-1280, 36 Bde., Neapel 1959 - 1987.
REGISTRES GRÉGOIRE X	Les registres de Grégoire X (1272-1276) et de Jean XXI (1276-1277). Recueil des bulles de ces papes publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux des archives du Vatican par Jean Guiraud et E. Cadier (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 2. Serie, Bd. 12), Paris 1960.
ROMUALD	Romoaldi II. archiepiscopi Salernitani Annales a. 893-1178, Hrsg. Wilhelm Arndt, MGH SS XIX, Hannover 1866, S.387-461. (auch in: DEL RE)
SCHLOSSER	Schlosser, von, Julius: Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV), Hrsg. Janos Vegh. Florenz 1992.
SELLA 1944	Sella, Pietro (Hrsg.): Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia (Studi e testi 112), Vatikan 1944.
STHAMER 1914	Sthamer, Eduard: Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II.un Karl I. von Anjou. Leipzig 1914.
UGHELLI	Ughelli, Ferdinando, Italia Sacra Bd. VII, Venedig 1721 (repr. Arnaldo Forni ed. 1981).
VASARI	Vasari, Giorgio: Le Vite de' piu eccelenti pittori scultori e architettori. Hrsg. Rosannna Bettinari. Florenz 1967.
VENDOLA 1936	Vendola, Domenico: „Un capitolo di storia del monastero di S.Agata e S.Lucia di Matera", ASCL VI, 1936, 63-79.
VENDOLA 1939	Vendola, Domenico (Hrsg.): Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Apulia-Lucania-Calabria (Studi e testi 84), Vatikan 1939.
VENDOLA 1940	Vendola, Domenico (Hrsg): Documenti tratti dai registri vaticani (da Innocenzo III a Nicola IV), Trani 1940.
VERRICELLI	Verricelli, Eustachio: Cronica de la Città di Matera nel Regno di Napoli (1595 e 1596), hg. Maria Moliterni, Camilla Motta, Mauro Padula, Matera 1987.
VISITE SARACENO	Visite des Erzbischofs Giovanni Michele Saraceno 1543/44, ms. AAM.

Literatur

Kongreßakten und Sammelbände

ANNO DI GUGLIELMO 1989	L'anno di Guglielmo, 1189-1989, Monreale. Percorsi tra arte e cultura, Palermo 1989.
AREE OMOGENEE 1979	Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Serbia. Atti del quarto convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Tarent-Fasano, 19.-23. September 1977), Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1979.
AREE OMOGENEE 1981	Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia. Atti del quinto convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Lecce-Nardò, 12.-16. Oktober 1979), Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1981.
ARS SACRA 1950	Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters, Ausst.-Kat., München 1950
ATTI VIII CONGRESSO 1953	Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini, Palermo 3.-10. April 1951 (Studi bizantini e neoellenici Vol. 8), 2 Bde., Rom 1953.
ATTI TERZE GIORNATE 1977	Atti delle terze giornate federiciane (Oria, 26.-27. Oktober 1974, Società di Storia Patria per la Puglia. Convegni. VII), Bari 1977.
BISANZIO, ROMA E L'ITALIA 1988	Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XXXIV (3.-9. April 1986), 2 Bde., Spoleto 1988.
BYZANTINE ART LECTURES 1966	Byzantine Art an European Art. Lectures, Athen 1966.
BYZANZ UND DER WESTEN 1984	Byzanz und der Westen - Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, Wien 1984.
CHIESA GRECA 1973	La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo. Atti del convegno storico interecclesiale (Bari 30. April-4. Mai 1969) 3 Bde. (Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica 20) Padua 1973.
CITTADELLA NICOLAIANA 1995	Cittadella Nicolaiana. Und progetto verso il 2000, Koordination Michele D'Elia, Hrsg. Nicola Milella, Vincenzo Pugliese, Bari 1995.
CIVILTÀ RUPESTRE 1975	La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi. Atti del primo convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Mottola - Casalrotto, 29.September-3.Oktober 1971), Hrsg. C. D. Fonseca, Genua 1975.
CONDIZIONE UMANA 1991	Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle none giornate normanno-sveve (Bari, 17.-20. Oktober 1989), Hrsg. Giosuè Musca, Bari 1991.
CRIPTA CATTEDRALE 1986	La cripta della cattedrale di Taranto, Hrsg Cosimo D'Angela (Il meridione nell'Arte 2), Tarent 1986.
CULTO E INSEDIAMENTI 1994	Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo. Atti del Convegno internazionale (Monte Sant'Angelo 1992), Hrsg. Carlo Carletti, Giorgio Otranto, Bari 1994.
CULTURA ANGIOINA 1985	Civiltà del Mezzogiorno. La Cultura Angioina (Giosuè Musca, Francesco Tateo, Enrico Annoscia; Pierluigi Leone de Castris) Mailand 1985.
CULTURA SOCIETÀ 1989	Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina. Atti del convegno di studi (Bitonto, 11.-13. Dez. 1987), Bitonto 1989.
EREMITISMO 1965	L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII (Atti della seconda settimane internazionale di studio Mendola 1962), Mailand 1965.
EREDITÀ DELL'ISLAM 1993	Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia. Ausst.-Kat., Hrsg. Giovanni Curatola, Venedig 1993.
ESPERIENZA MONASTICA 1983/84	L'Esperienza monastica benedettina e la Puglia. Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto (Bari - Noci - Lecce - Picciano, 6.-10. Otkober 1980), 2 Bde., Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1983/84.
ETÀ ABATE DESIDERIO 1992	L'età dell'abate Desiderio, Bd. I: Manoscritti cassinesi del secolo XI (Ausst.-Kat., Hrsg. S. Adacher, G. Orofino), Montecassino 1989; Bd. II: La decorazione libraria (Atti della tavola rotonda, Montecassino, 17.-18. Mai 1987, Hrsg. G. Cavallo), Montecassino 1989; Bd. III,1: Storia arte e cultura (Atti del IV convegno di studi sul medioevo meridionale, Montecassino, Cassino, 4.-8. Oktober 1987, Hrsg. Faustino Avigliano, Oronzo Pecere), Montecassino 1992.
FEDERICO ROMA 1980	Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della terza settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma (15.-20. Mai 1978), Hrsg. Angiola Maria Romanini, Galatina 1980.
FEDERICO BARI 1995	Federico II. Immagine e potere, Hrsg. Maria Stella Calò Mariani, Raffaella Cassano, Bari 1995.
FEDERICO PALERMO 1995	Federico e la Sicilia dalla terra alla corona, Bd. 2: Arti figurative e suntuarie, Hrsg. Maria Andaloro, Palermo 1995.
FEDERICO ROMA 1995	Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti, Rom 1995.
FESTSCHRIFT SCHRAMM 1964	Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem 70. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden zugeeignet, 2 Bde., Wiesbaden 1964.
FORME DI POTERE 1977	Forme di potere e struttura sociale in Italia nel medioevo, Hrsg. Gabriella Rossetti, Bologna 1977.

FRANCESCANESIMO IN BASILICATA 1989	Francescanesimo in Basilicata. Atti del convegno di Rionero in Vulture 1987, Hrsg. G.Bove, C. Palestina, F.L.Pietrafessa, Neapel 1989.
FRANCESCANI IN CAPITANATA 1982	Francescani in Capitanata**,** I. Atti del convegno di studi (Convento di S.Matteo - S.Marco in Lamis 1980, Hrsg. Tommaso Nardella, Mario Villani, Nicola de Michele), Bari 1982.
GEISTLICHE RITTERORDEN 1980	Die geistlichen Ritterorden Europas, Hrsg. Josef Fleckenstein, Manfred Hellmann, (Vorträge und Forschungen Bd. 26), Sigmaringen 1980.
HABITAT 1978	Habitat - Strutture - Territorio. Atti del terzo convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Tarent - Grottaglie, 24. - 27. September 1975), Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1978.
HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996	Herrscher, Helden, Heilige (Mittelalter Mythen Bd. 1), Hrsg. Ulrich Müller, Werner Wunderlich, St. Gallen 1996.
HIMMEL HÖLLE FEGEFEUER 1994	Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausst.-Kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1994.
I BIZANTINI 1981	I Bizantini in Italia, Mailand 1982.
I CISTERCENSI 1994	I Cistercensi nel Mezzogiorno medioevale. Atti del Convegno internazionale di studio in occasione del IX centenario della nascita di Bernardo di Clairvaux (Martano, Latiano, Lecce, 25.-27. Februar 1991), Hrsg. Hubert Houben, Benedetto Vetere, Galatina 1994.
ICONA E ICONOCLASTIA 1988	'Icona e Iconoclastia'. Giornate di studio in occasione del XII Centenario del Concilio Niceno II (Mailand 1987), Arte Cristiana fasc. 724, 1988, LXXVI.
ICONE DI PUGLIA 1988	Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento, Kat., Hrsg. Pina Belli D'Elia, Mailand 1988.
ICONOGRAPHIE ET HISTOIRE DES MENTALITÈS 1979	Iconographie et histoire des mentalités (Centre méridional d'histoire sociale des mentalités et des cultures, Université de Provence Aix-en-Provence, Hrsg. Centre national d la recherche scientifique), Paris 1979.
IL GOTICO 1994	Il Gotico Europeo in Italia, Hrsg. Valentino Pace, Martina Bagnoli, Neapel 1994.
IL PASSAGGIO 1977	Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale. Atti del secondo Convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Tarent-Mottola, 31. Oktober-4. November 1973), Hrsg. C.D. Fonseca, Genua, Tarent 1977.
IL POPOLAMENTO 1988	Il popolamento rupestre dell'area mediterranea: La tipologia delle fonti. Gli insediamenti rupestri della Sardegna. Atti del seminario di studio (Lecce 1984), Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1988.
INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980	Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo, Hrsg. Maria Stella Calò Mariani, 2 Bde. Galatina 1980.
INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988	Insediamenti francescani in Basilicata. Un repertorio per la conoscenza, tutela e conservazione, 2 Bde., Matera 1988.
ISTITUZIONI ECCLESIASTICHE 1977	Le istituzioni ecclesiastiche della „Societas christianorum" dei secoli XI e XII: diocesi, pievi e parocchie. Ricerche e problemi (Atti della VI Settimana internazionale di studi medioevali, Mailand, 1.-7. September 1974), Mailand 1977.
ITINERARI E CENTRI URBANI 1993	Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve, Hrsg. Giosuè Musca (Bari, 12.-24 Oktober 1991), Bari 1993
KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996	Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, Hrsg. Kai Kappel, Dorothee Kemper, Alexander Knaak, München, Berlin 1996.
LA LEGITTIMITÀ 1988	La Legittimità del culto delle icone. Oriente e Occidente riaffermano insieme la fede cristiana. Atti del terzo convegno interecclesiale (Bari 1987), Nicolaus, n.s., anno XV, 1988, Fasc. 1-2.
LE CROCIATE 1997	Le crociate. L'oriente e l'occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270, Hrsg. Monique Rey-Delqué, Mailand 1997.
MEMORIA 1984	Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, Hrsg. Karl Schmid, Joachim Wollasch, München 1984.
MILITIA SACRA 1994	Militia Sacra. Gli ordini militari tra Europa e Terrasanta, Hrsg. Enzo Coli, Maria de Marco, Francesco Tommasi, Perugia 1994.
MISCELLANEA SCHNITZLER 1965	Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965. Düsseldorf 1965.
MONASTERO CARBONE 1996	Il monastero di S. Elia di Carbone e il suo teritorio dal Medioevo all'Età moderna. Atti del convegno [...] (26.-27. Juni 1992), Hrsg. Cosimo Damiano Fonseca, A. Lerra (Università degli Studi della Basilicata, Potenza, Atti e memorie 16), Galatina 1996.
NICÉE II 1987	Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, 2.-4. Oktober 1986, Hrsg. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987.
PITTURA 1985	La Pittura in Italia. Le origini, I, Rom 1985.
PITTURA 1986	La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Hrsg. Enrico Castelnuovo, Mailand 1986.
PITTURA 1994	La Pittura in Italia. L'Altomedioevo, Hrsg. Carlo Bertelli, Mailand 1994.
POTERE DUE GUGLIELMI 1981	Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi (Atti delle quarte giornate normanno-sveve, Bari, 8.-10. Oktober 1979), Bari 1981.
POTERE NORMANNA SVEVA 1983	Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva (Atti delle quinte giornate normanno-sveve, Bari-Conversano, 26.-28. Oktober 1981), Bari 1983.
POTERE ETÀ SVEVA 1985	Potere, società e popolo nell'età sveva (Atti delle seste giornate normanno-sveve, Bari-Castel del Monte-Melfi, 17.-20. Oktober 1983), Bari 1985.

PUGLIA E BASILICATA 1988	Puglia e Basilicata tra Medioevo ed Eta Moderna. Uomini, spazio e territorio. Miscellanea di studi in onore di Cosimo Damiano Fonseca, Hrsg. Fernando Ladiana, Galatina 1988.
PUGLIA BISANZIO 1980	La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente. Mailand 1980.
PUGLIA MEDIOEVO 1981	La Puglia tra medioevo ed età moderna. Città e campagna, Mailand 1981
PUGLIA XI SECOLO 1975	Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo, Ausst.-Kat., Hrsg. Pina Belli D'Elia, Bari 1975.
ROBERTO IL GUISCARDO 1975	Roberto il Guiscardo e il suo tempo. Relazioni e communicazioni nelle Prime Giornate normanno-sveve (Bari, Mai 1973) (Fonti e Studi del Corpus membranarum italicarum. XI Centro di Studi nomanno-svevi. Università degli Studi di Bari), Rom 1975.
ROBERTO IL GUISCARDO 1990	Roberto il Guiscardo tra Europa, Oriente e Mezzogiorno. Atti del Convegno di studio promosso dall'Università degli Studi della Basilicata in occasione del IX centenario della morte di Roberto il Guiscardo (Potenza, Melfi, Venosa 1985) Hrsg. C. D. Fonseca, Galatina 1990.
ROMA NEL DUECENTO 1991	Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, Hrsg. Angiola Maria Romanini, Turin 1991.
RUGGERO IL GRAN CONTE 1977	Ruggero il Gran Conte e l'inizio dello Stato Normanno. Relazioni e communicazioni nelle Seconde Giornate normanno-sveve, Rom 1977.
S. MARIA DI ANGLONA 1996	Santa Maria di Anglona. Atti del Convegno internazionale di studio (Potenza, Anglona, 13.-15. Juni 1991), Hrsg. C. D. Fonseca, Valentino Pace, Galatina 1996.
S. NICOLA 1987	San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione, Hrsg. Giorgio Otranto, Mailand 1987.
S. VINCENZO 1985	San Vincenzo al Volturno. The Archeology, Art and Territory of an Early Medieval Monastery, Hrsg. Richard Hodges, John Mitchell (BAR International Series 252), Oxford 1985.
SEGNO DEL CULTO 1987	Il segno del culto. San Nicola. Arte, iconografia e religiosità popolare, Bari 1987.
SOCIETÀ CULTURA ECONOMIA 1985	Società, cultura, economia nella Puglia medievale. Atti del convegno di studi „Il territorio a sud-est di Bari in età medievale" (Conversano 1983), Hrsg. Vito L'Abbate, Bari 1985.
SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979	Società, potere e popolo nell'età di Ruggero II. Atti delle terze giornate normanno-sveve (Bari, 23.-25. Mai 1977), Bari 1979.
SPAZIO SOCIETÀ POTERE 1986	Spazio, società, potere nell'Italia dei Comuni, Europa mediterranea, Hrsg. Gabriella Rossetti, Neapel 1986.
STORIA NOTARIATO 1982	Per una storia del notariato meridionale (Studi storici sul notariato italiano VI), Rom 1982.
STUDI D'ELIA 1996	Studi di Storia dell'arte in onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivistica, Hrsg. Clara Gelao, Spoleto 1996.
STUDI SCHIPA 1926	Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa, Neapel 1926.
TERRA UOMINI 1987	Terra e uomini nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle settime giornate normanno-sveve (Bari, 15.-17. Oktober 1985), Hrsg. Giosuè Musca, Bari 1987.
UNA GRANDE ABBAZIA 1985	Una grande abbazia altomedievale nel Molise. San Vincenzo al Volturno. Atti del primo convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafra, San Vincenzo al Volturno, 1982), Hrsg. Fausto Avigliano, Montecassino 1985.
UNITÀ POLITICA 1992.	Unità politica e differenze regionali nel Regno di Sicilia. Atti del convegno internazionale di studi in occasione dell'VIII centenario della morte di Guglielmo II, re di Sicilia (Lecce-Potenza, 19.-22. April 1989), Hrsg. C.D.Fonseca, Hubert Houben, Benedetto Vetere, Galatina 1992.
UOMO AMBIENTE 1989	Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle ottave giornate normanno-sveve (Bari, 20.-23. Oktober 1987), Hrsg. Giosuè Musca, Bari 1989.
WALLFAHRT 1984	Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins, München, Hrsg. Lenz Kriss-Rettenbeck, Gerda Möhler, München, Zürich 1984.

Monographien

AGGIORNAMENTO 1978	L'art de l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi, Bd. IV, Rom 1978.
AGNELLO 1961	Agnello, Giuseppe: L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva, Rom 1961.
AGNELLO 1975	Agnello, Giuseppe: "I santuari rupestri della Sicilia" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.83-94.
ALTHAUS 1997	Althaus, Klaus-Rainer: Die Apsidenmalereien der Höhlenkirchen in Apulien und in der Basilikata. Ikonographische Untersuchungen, Hamburg 1997.
AMBROSI 1980	Ambrosi, Angelo, Erminia Cardamone, Arcangelo Fornaro: „Fondazioni benedettine e sviluppo della Bari medioevale (Ipotesi per una nuova lettura della struttura urbana Barese)", in: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.133-152.
AMMANN 1957	Ammann, Alberto M.: La pittura sacra bizantina. Saggi, Rom 1957.
ANDALORO 1989	Andaloro, Maria: „Nel cerchio della luce. I mosaici da simulacro a modello", in: ANNO DI GUGLIELMO 1989, S.81-116.
ANRICH 1917	Anrich, Gustav: Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchugen. 2 Bde. Leipzig, Berlin 1917.

ANTHONY 1951	Anthony, Edgar Waterman: Romanesque Frescoes. Princeton 1951.
ANTONELLI 1954	Antonelli, Maddalena: „Sulla datazione degli affreschi della Basilica S. Nicola a Bari“, Annali della facoltà di lettere e filosofia Bari Vol. I, 1954, S. 183-192.
APPELLE 1991	Appelle, Giuseppe, Francesco Sisinni, Hrsg.: La Lucania e il suo patrimonio culturale Rom 1991.
ARCHEOLOGIA DI UNA CITTÀ 1988	Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo, Hrsg. Giuseppe Andreassi, Francesca Radina, Bari 1988.
ARIÈS 1980	Ariès, Philippe: Die Geschichte des Todes, München, Wien 1980.
ARS SACRA 1950	Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters, Katalog, München 1950.
ART IN THE MAKING 1990	Art in the Making. Italian Painting before 1400, London 1990.
ASSUNTO 1963	Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963.
AUFHAUSER 1911	Aufhauser, Joh. B.: Das Drachenwunder des Heiligen Georg (Byzantinisches Archiv, begründet von Karl Krumbacher als Ergänzung der Byzantinischen Zeitschrift, Heft 5), Leipzig 1911.
AVERKORN 1996	Averkorn, Raphaela: „Sankt Jakobus. Der Jakobus-Mythos: Die Entwicklung eines Mythos vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.525-542.
AVERSA 1993	Aversa, Erberto: „La festa della Madonna della Bruna nella storia di Matera“, BBPM XIV, 1993, S.109-128.
BABIC 1988	Babic, Gordano: „Il modello e la replica nell’arte bizantina delle icone“, in: ICONA E ICONOCLASTIA 1988, S. 61-78.
BALDONI 1990	Baldoni, Vincenzo: Palazzo Lanfranchi. Appunti sui rinvenimenti nel corso del restauro, Matera 1990.
BALS 1932	Bals, Stefan M.: „Sant’Angelo al Monte Raparo“, Ephemeris Dacoromana V, 1932, S.35-56.
BARONE, G. 1978	Barone, Giulia: "Federico II. e gli ordini mendicanti", MEFR.MA-TM 90, 1978-2, S.607-622. (ersch. auch in: FEDERICO ROMA 1980, Bd.2, S.173-181.)
BARONE, N. 1926	Barone, Nicola: „La cedola per l’imposta ordinata da Re Carlo I d’Angiò nel 1276“, in: STUDI SCHIPA 1926, S.127-139.
BARRÉ 1963	Barré, Henri: Prières anciennes de l’occident à la mère du sauveur des originales à saint Anselme, Paris 1963.
BARTLETT 1996	Bartlett, Robert: Die Geburt Europas aus dem Geist der Gewalt. Eroberung, Kolonisierung und kultureller Wandel von 950 bis 1350, München 1996.
BASCHET 1991	Baschet, Jérôme: Lieu sacré, lieu d’images. Les fresques de Bominaco (Abbruzzes, 1263): thèms, parcours, fonctions, Paris, rom 1991.
BASCHET 1993	Baschet, Jérôme: Les justices de l’au-delà. Les representations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle), Rom 1993.
BAUER 1973	Bauer, Veit Harold: Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin, Berlin, Heidelberg, New York 1973.
BAUERREISS 1957	Bauerreiß, Romuald: „Abtsstab und Bischofsstab“, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 68, 1957, S.213-226.
BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN 1990	Baumgärtel-Fleischmann: „Der Sternenmantel Kaiser Heinrichs II. und seine Inschriften“, in: Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10.-14. Mai 1988, Referate und Round-Table-Gespräche, Hrsg. Walter Koch, Wien 1990, S.105-126.
BAYNES/ MOSS 1964	Baynes, Norman H., Henra Stuart L. B. Moss: Byzanz. Geschichte und Kultur des Osttrömischen Reiches, München 1964.
BELLI D’ELIA1985	Belli D’Elia, Pina: La Basilica di S.Nicola. Un monumento nel tempo, Galatina 1985.
BELLI D’ELIA1988	Belli D’Elia, Pina, „La pittura di Icone in Puglia e Basilicata“ in: LA LEGITTIMITÀ 1988, S.267-295.
BELLI D’ELIA1993	Belli D’Elia, „Icone meridionali e ‘maniera greca’: prospettive per una ricerca“, in: Studi di Storia dell’Arte sul Medioevo ed il Rinascimento nel centennario della nascita di Mario Salmi. Atti del convegno internazionale, Florenz 1993, S.295-308.
BELLI D’ELIA1994	Belli D’Elia: „L’immagine di culto, dall’icona alla tavola d’altare“ in: PITTURA 1994, 369-389.
BELLI D’ELIA1995	Belli D’Elia, Pina: „Le icone“ in: FEDERICO BARI 1995, S. 428-433.
BELTING 1962	Belting, Hans: Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus, Wiesbaden 1962.
BELTING 1968	Belting, Hans: Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden 1968.
BELTING 1974	Belting, Hans: "Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy", DOP 28, 1974, S.3-29.
BELTING 1978	Belting, Hans: „Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert“, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41. Bd., 1978, Heft 1, S. 217 - 257.
BELTING 1982A	Belting, Hans: „The byzantine Madonnas. New facts about their Italian origin and some observations on Duccio“ in: Studies in the History of Art, Vol. 12 (National Gallery of Art, Washington), Washington 1982, 7-24.

BELTING 1982B	Belting, Hans: „Die Reaktion der Kunst des 13. Jh. auf den Import von Reliquien und Ikonen“, in: Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell’Arte, Bd. 2: Il medio oriente e l’occidente nell’arte del XIII secolo, (Hrsg. Hans Belting), Bologna 1982, S.35-53. (wiederveröffentlicht in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Ausst.-Kat. Hrsg. Anton Legner, Bd. 3, Köln 1985, S. 173-183.)
BELTING 1984	Belting, Hans: „Kunst oder Objekt-Stil? Fragen zur Funktion der 'Kunst' in der 'Makedonischen Renaissance“ in: BYZANZ UND DER WESTEN 1984, S. 65-84.
BELTING 1987	Belting, Hans: „Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom“, DOP 41, 1987, S.55-71.
BELTING 1993	Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1993³.
BERGDOLT 1988	Bergdolt, Klaus, Hrsg.: Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance. Eingeleitet, kommentiert und übersetzt von Klaus Bergdolt. Weinheim, 1988
BERGER 1980	Berger, Michel: „S. Stefano a Soleto“, in: Paesi e figure del Vecchio Salento, Hrsg. Aldo De Bernart, II, Galatina 1980, S. 81-128.
BERGER 1982	Berger, Michel: „Les peintures de l’Abside de S. Stefano a Soleto. Une illustration de l’anaphore en Terre d’Otrante à la fin du XIVe siècle“, MEFR.MA-TM 94, 1982, 1, S.121-170.
BERGER/JACOB 1990	Berger, Michel, André Jacob: „Und nouveau monument byzantin de Terre d’Otrante: La chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo, près d’Aquarica del Capo, et ses fresques (an. 1283)“, Rivista di studi bizantini e neoellenici, n.s. 27, 1990, S.211-257.
BERGMAN 1987	Bergman, Robert P.: „The Frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi)“, DOP 41, 1987, S.71-84.
BERGMAN 1990	Bergman, Robert P.: „The Earliest Eleousa: A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery“, Journal of the Walters Art Gallery 48, 1990, S.37-56.
BERLOCO 1989/90	Berloco, Tommaso: „Le chiese di Altamura (XLVI). Sant’Angelo delle grotte o de La Rizza ed extra moenia“, Altamura 31-32, 1989/90, S. 137-164.
BERTAUX 1903	Bertaux, Émile: L’art dans l’Italie méridionale de la fin de l’Empire Romain à la Conquête de Charles d’Anjou, Bd.1, Paris 1903.
BERTELLI 1961	Bertelli, Carlo: La Madonna di Santa Maria in Trastevere, Rom 1961.
BERTELLI 1985	Bertelli, Gioia: „Il tempietto di Seppanibale in territorio di Fasano“ in: SOCIETÀ CULTURA ECONOMIA 1985, S. 235-276.
BERTELLI 1990	Bertelli, Gioia: „L’immagine dell’archangelo Michele nel santuario di Monte Sant’Angelo. Ricerche sul tema iconografico di und tipo garganico“, in: Puglia paleocristiana e altomedievale (Vetera Christianorum, sezione Apulia Res) V, 1990, S.189-220.
BERTELLI 1992	Bertelli, Gioia: „Affreschi altomedievali dalle catacombe di S. Gennaro a Napoli. Note preliminari“, Bessarione 9, 1992, S.119-139.
BERTELLI 1994A	Bertelli, Gioia: Cultura longobarda nella Puglia altomedievale. Il tempietto di Seppanibale presso Fasano, Bari 1994.
BERTELLI 1994B	Bertelli, Gioia, Enrico Degano: „S. Angelo a San Chirico Raparo“, in: CULTO E INSEDIAMENTI 1994, S. 427-452.
BERTELLI 1996	Bertelli, Gioia: „La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli). Primi appunti per und tentativo di recupero“, Cahiers Archèologiques 44, 1996, S.49-76.
BERTOLINO 1926	Bertolino, Ottaviano: „I documenti trascritti nel ‘liber preceptorum Beneventani monasterii S. Sophiae’“, in: STUDI SCHIPA 1926, S. 11-47.
BETTINI 1944	Bettini, Sergio: Giusto de’ Menabuoi, Padua 1944.
BIANCHI 1980	Bianchi, Alessandro: "Una proposta per l'inquadramento storico degli affreschi della capella di S. Gregorio al S. Speco di Subiaco" in: FEDERICO ROMA 1980, Bd.2, S.5-14.
BIBICOU 1959	Bibicou, Helène: „Une page d’histoire diplomatique de Byzance au XIe siècle: Michel VII Doukas, Robert Guiscard et la pension des dignitaires“, Byzantion 29, 1959, S.43-75.
BIEDERMANN 1987	Biedermann, Gottfried: "Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter", Pantheon XLV, 1987, S.21-27.
BIHALJI-MERIN 1958	Bihalji-Merin, Oto: Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien. München, 1958.
BLOCH 1986	Bloch, Hermann: Montecassino in the Middle Ages, 3 Bde., Cambridge(Mass.) 1986.
BOGYAY 1988	Bogyay, Thomas von: „Bemerkungen zur Deesis-Forschung“, in: Festschrift für Klaus Wessel, Hrsg. Marcell Restle, München 1988, S.49-56.
BOLOGNA 1964	Bologna, Ferdinando: Die Anfänge der italienischen Malerei, Dresden 1964. (Orig. Rom 1962)
BOLOGNA 1966	Bologna, Ferdinando: I pittori della corte angioina di Napoli, 1266- 1414, e un riesame dell’arte nell’età federiciana, Rom 1966.
BORSARI 1963	Borsari, Silvano: Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell' Italia meridionale prenormanna. (Istituto Italiano per gli studi storici in Napoli) Neapel 1963.
BORSARI 1988	Borsari, Silvano: „Il monachesimo bizantino nell’Italia meridionale e insulare“, in: BISANZIO, ROMA E L’ITALIA 1988, S.675-696.
BOTTINEAU 1987	Bottineau, Yves: Der Weg der Jakobspilger. Geschichte, Kunst und Kultur der Wallfahrt nach Santiago di Compostela, Bergisch Gladbach 1987.
BOZZA/ CAPONE 1991	Bozza, Paolo, Maddalena Capone: Le chiese rupestri di Ginosa (Antichità di Ginosa II), Ginosa 1991. (verbesserte und erweiterte Auflage der Ausgabe von 1967)

BRAUN 1907	Braun, Joseph: Die liturgische Gewandung in der Gegenwart und Vergangenheit nach Entwicklung, Symbolik und der Verwendung beim Gottesdienst, Freiburg i. Br. 1907.
BRAUNFELS 1949	Braunfels, Wolfgang: Die Verkündigung, Düsseldorf 1949.
BRAUNFELS-ESCHE 1976	Braunfels-Esche, Sigrid: Sankt Georg. Lgende, Verehrung, Symbol, München 1976.
BRÉHIER 1899	Bréhier, Louis: Le schisme oriental du XIe siècle, Paris 1899. (Neuauflage New York 1968)
BRENK 1966	Brenk, Beat: Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener byzantinistische Studien Bd. III), Wien 1966.
BRESC-BAUTIER 1975	Bresc-Bautier, Geneviève: „Les possessions des églises de Terre-Sainte en Italie du sud (Pouille, Calabre, Sicilie)“ in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S. 13-34.
BRESC-BAUTIER 1984	Bresc-Bautier, Geneviève (Hrsg.): Le cartulaire du chapitre du Saint Sépulcre a Jérusalem. Documents relatifs à l’histoire des croisades 15, Paris 1984.
BROWN 1986	Brown, Peter: Die letzten Heiden. Eine kleine Geschichte der Spätantike, Berlin 1986.
BRUNO, S. 1967	Bruno, Salvino: Castelli di Basilicata, Matera 1967.
BUCHTHAL 1957	Buchthal, Hugo: Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957.
BUCHTHAL 1979	Buchthal, Hugo: The ‘Musterbuch’ of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century, Wien 1979.
BYRON/ RICE 1930	Byron, Robert und David Talbot Rice: The Birth of Western Painting, New York 1968. (Reprint der Ausgabe von 1930)
BYZANCE FRANCE 1958	Byzance et la France médiévale. Manuscripts à peintures du II. au XVI. siècle, Ausst.-Kat., Hrsg. I. Porcher, Paris 1958.
BYZANTINE ART A EUROPEAN ART 1964	Byzantine Art a European Art (9th Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe), Athen 1964.
CAGGESE 1926	Caggese, Romolo: „Giovanni Pipino conte d’Altamura“, in: STUDI SCHIPA 1926, S.141-165.
CAGIANO DI AZEVEDO 1974	Cagiano di Azevedo, Michelangelo: "Note sul 'limes' greco verso i longobardi", Puglia Paleocristiana II, Galatina 1974, S.13-22.
CALÒ MARIANI 1967	Calò Mariani, Maria Stella: La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi, Fasano di Puglia 1967.
CALÒ MARIANI/ FALDI/ STRINATI 1978	Calò Mariani, Maria Stella, Carla Guglielmi Faldi, Claudio Strinati (Hrsg.): La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento, Modena 1978.
CALÒ MARIANI 1979	Calò Mariani, Maria Stella: „Note sulla pittura salentina del Quattrocento“, ASP XXXII, 1979, S. 139-164.
CALÒ MARIANI 1984	Calò Mariani, Maria Stella: L’arte del duecento in Puglia, Turin 1984.
CALÒ MARIANI 1987	Calò Mariani, Maria Stella: „San Nicola nell’arte in Pugila tra XIII e XVIII secolo“, in: S. NICOLA 1987, S.98-137.
CAMERINI/ LIONETTI 1995	Camerini, Vinicio, Gianfranco Lionetti: Villaggi trincerati neolitici negli agri di Matera-Santeramo-Laterza. Matera 1995.
CAMERON 1978	Cameron, Averil: „The Tehotokos in 6th-century Constantinople“, The Journal of Theological Studies 29, 1978, S.79-108.
CAMES 1966	Cames, Gérard: Byzance et la Peinture Romane de Germanie. Apports de l’Art Grec posticonoclaste à l’enluminure et à la fresque ottoniens et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Évangiles, Paris 1966.
CAMILLE 1975	Camille, Michael: "Seeing and Reading: Some visual implications of medieval literacy and illiteracy", Art History 8, 1975, 26-49.
CANNON 1987	Cannon, Joanna: "Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order", Journal of the Warburg and Courtauld Institute 50, 1987, S.18-28.
CAPASSO 1902	Capasso, Bartolommeo: Le fonti della storia delle provincie napolitane dal 568 al 1500, Neapel 1902.
CAPPELLI 1957	Cappelli, Biagio: „Le chiese rupestri del Materano“, ASCL XXVI, 1957, S.223-289.
CAPPELLI 1962	Cappelli, Biagio: „Aspetti e problemi dell’arte medievale in Basilicata“, ASCL XXXI, 1962, S.283-300.
CAPPELLI 1963	Cappelli, Biagio: Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani, Neapel 1963.
CAPUTO O.J.	Caputo, Francesco, Luigi Bubbico: Itinerari di Basilicata: Le Abbazie e Monasteri Benedettini (Centro Ricerca ed Animazione Culturale Montescaglioso), Montescaglioso, o.J.
CARABELLESE 1898	Carabellese. F. „L’ordine dell’Ospedale di S. Giovanni di Gerusalemme in Puglia sotto i re normanni e svevi“ Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti 15, 1898.
CARABELLESE 1905	Carabellese, Francesco: L’Apulia ed il suo comune nell’alto medio evo, Bari 1905.
CARABELLESE 1924	Carabellese, Francesco: Il comune pugliese durante la monarchia normanno-sveva, Bari 1924.
CARITO 1995	Carito, Giacomo und Pierluigi Bolognini: La Guida di Brindisi. Itinerario storico artistico, o.O. (Brinidisi) 1995.
CARLETTI 1980	Carletti, Carlo: "Iscrizioni murali. Introduzione" in: Il Santuario di S.Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Langobardia meridionale. Atti del convegno tenuto a Monte Sant'Angelo 9.-10.Dez.1978, Hrsg.Carlo Carletti, Giorgio Otranto. (Vetera Christianorum. Scavi e ricerche 2), Bari 1980, S.7-31.
CARLI/ GNUDI/ SALVINI 1962	Carli, Enzo, Cesare Gnudi, Roberto Salvini: Pittura italiana, 1.Bd.: Romanik und Gotik. München 1962 (Orig.Mailand 1959).

CAROCCI 1900	Carocci, G.: „Venti giorni di ricerche archeologiche nella Puglia“, Arte e Storia A. XIX, 1900, Nr. 9-10, S. 59-64.
CASINO 1976	Casino, Angelo: Cripta di S. Vito Vecchio, Gravina 1976.
CASSANDRO 1975	Cassandro, Giovanni: „ Le istituzioni giuridiche normanne sotto Roberto il Guiscardo“ in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S. 67-90.
CATTEDRALE MATERA 1990	La Cattedrale di Matera, Hrsg. Franco di Pede, Matera o.J. (1990).
CAUCCI VON SAUCKEN 1994	Caucci von Saucken, Paolo G.: „Gli ordini militari e ospedalieri sul *Camino de Santiago*“ in: MILITIA SACRA 1994, S. 85-100.
CAVALLO 1981	Cavallo, Guglielmo: "La cultura Italo-Greca nella produzione libraria" in: I BIZANTINI 1981, S. 495-612.
CAVALLO 1994	Cavallo, Guglielmo (Hrsg.): Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Rom 1994.
CENTRO STORICO DI MATERA 1973	Centro storico di Matera, Il. Gruppo di Studio del patrimonio storico-artistico-urbanistico della provincia di Matera, Bd. 1, Matera 1973.
CHALANDON 1907	Chalandon, François, Histoire de la domination normande en Italie et en Sicilie, 2 Bde., Paris 1907.
CHATZIDIAKIS 1979	Chatzidiakis, Manolis: „L’évolution de l’icone aux 11e - 13e siècles et la transformation du templon“ in: Actes du XVe congrès international d’études byzantines (Athen 1976), Bd.1, Athen 1979, S. 333-336.
CHIESE E ASCETERI 1995	Chiese e asceteri rupestri di Matera, Hrsg. Mauro Padula, Camilla Motta, Gianfranco Lionetti, Rom 1995.
CHIONNA 1972	Chionna, Antonio, Gabriele Lodolo: Gli insediamenti rupestri del Brindisino: un patrimonio da salvare (Quaderni dell'amministrazione provinciale di Brindisi no.6), Brindisi 1972.
CHIONNA 1975	Chionna, Antonio: "Gli insediamenti rupestri della Puglia" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.129-152.
CHIONNA 1988	Chionna, Antonio: Beni Culturali di San Vito dei Normanni. Fasano di Puglia 1988.
CHRISTIE 1996	Christie, Yves: „A propos des peintures de Berzé-la-Ville“, Cahiers Archèologiques 44, 1996, S.77-84.
CIARALLO 1994	Ciarallo, A., L. Capaldo: Federico II a Melfi. Ritrovato il vero volto dell’Imperatore. Neapel 1994.
CIELO 1975/76	Cielo**,** Luigi R.: „La porta bronzea del duomo di Benevento“, Studi meridionali a.VIII, 3-4, Juli-Dez. 1975, 349-359; a.IX, 4, Okt.-Dez. 1976, 379-402.
CIOFFARI 1984	Cioffari, Gerardo: Storia della Basilica di S.Nicola di Bari I. L’epoca normanno-sveva (Centro studi nicolaiani della Basilica di S.Nicola), Bari 1984.
CIOFFARI 1988	Cioffari, Gerardo: „L’antica iconografia di S. Nicola e il Niceno II“, in: LA LEGITTIMITÀ 1988, S.173-182.
CIOFFARI/ MIELE 1993	Cioffari, Gerardo und Michele Miele: Storia dei Domenicani nell’Italia meridionale, Bd. 1, Neapel, Bari 1993.
COLETTI 1941	Coletti, Luigi: Die frühe italienische Malerei I. Das 12. und 13. Jahrhundert - Giotto. Wien 1941.
CORDASCO, M. 1989	Cordasco, Maria Cannataro: „Alfabetismo a Bari tra età sveva ed età angioina. Una prima indagine“, in: CULTURA SOCIETÀ 1989, S.131-147.
CORDASCO, P. 1978	Cordasco, Pasquale: „I lavoratori delle pergamene nella Puglia federiciana“, ASP XXXI, 1978, S.113-131.
CORDASCO, P. 1989	Cordasco, Pasquale: „Giudici e notai in Terra di Bari fre età sveva e angioina“, in: CULTURA SOCIETÀ 1989, S. 79-104.
CORMACK 1988	Cormack, Robin: „Miraculous Icons in Byzantium and their powers“, in: ICONA E ICONOCLASTIA 1988, S.55-60.
CORSI 1988	Corsi, Pasquale: Le origini francescane e la Puglia. Problemi e prospettive, Bari 1988.
CORSI 1993	Corsi, Pasquale: „Bari e il mare“, in: ITINERARI E CENTRI URBANI 1993, S.91-120.
COWDREY 1983	Cowdrey, H.E.J.: The Age of Abbot Desiderius: Montecassino, the Papacy and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries, Oxford 1983.
CRESCI 1992	Cresci, Mario: Matera. Luoghi d’affezione, Mailand 1992.
CRESPI 1983	Crespi, Gabriele: Die Araber in Europa, Stuttgart, Zürich 1983.
CUOZZO 1984	Cuozzo, Errico (Hrsg.), Catalogus Baronum. Commentario, Rom 1984.
CUOZZO 1985	Cuozzo, Errico: La contea di Montescaglioso nei secoli XI - XIII,“, ASPN 103, 1985, S. 7-37.
CUOZZO 1989	Cuozzo, Errico: „Quei maledetti normanni“. Cavalieri e organizzazione militare nel Mezzogiorno normanno, Neapel 1989.
CUOZZO 1992	Cuozzo, Errico:„La contea normanna di Mottola e Castellaneta“ ASPN 110, 1992, S. 7-46
CUTLER 1981	Cutler, Anthony: „Misapprehensions and misgivings: byzantine art and the west in the twelfth and thirteenth centuries“, in: Mediaevalia, Vol.7, 1981, S.41-77.
CUTLER 1987A	Cutler, Anthony: „The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy“, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 37, 1987, S. 335-350.
CUTLER 1987B	Cutler, Anthony: „Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature“, DOP 41, 1987, S.145-154.
CUTLER 1994	Cutler, Anthony: „La ‘questione bizantina’ nella pittura italiana: una visione alternativa alla ‘maniera greca’“, in: PITTURA 1994, S. 335-354.

DALENA 1984	Dalena, Pietro: „I monasteri benedettini in rupe: un problema storico-archeologico“, in: ESPERIENZA MONASTICA, Bd. 2, 1984, S.311-333.
DALENA 1988	Dalena, Pietro: „Le fonti documentarie per lo studio del popolamento rupestre. Un modello particolare: Matera“, in: IL POPOLAMENTO 1988, S. 7-69. (auch in: DALENA 1990)
DALENA 1990	Dalena, Pietro: Da Matera a Casalrotto. Civiltà delle grotte e popolamento rupestre (saec.X-XV), Galatina 1990.
DALENA 1997	Dalena, Pietro: Istituzioni religiose e quadri ambientali nel Mezzogiorno medievale, Cosenza 1997.
D'ALESSANDRO 1958	D'Alessandro, Alessandro: „Aspetti della Storia dei feudi in Basilicata“, ASCL XXVII, 1958, S.187-207.
D'ANDREA 1967	D'Andrea, Gioacchino, I Frati Minori Napoletani , Napoli 1967.
D'ANDRIA 1978	D'Andria, Francesco: "La documentazione archeologica negli insediamenti del Materano tra Tardoantico e Alto Medio Evo" in: HABITAT 1978, S.157-164.
D'ANGELA 1975	D'Angela, Cosimo: "Note sulla cripta del Redentore di Taranto" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.221-229.
D'ANGELA 1990	D'Angela, Cosimo: "Le oreficerie bizantine del museo nazionale di Taranto“, in: Puglia paleocristiana e altomedievale (Vetera Christianorum, sezione Apulia Res) V, 1990, S.37-58.
DAVID-DANEL 1958	David-Danel, Marie-Louise: Iconographie des Saints médecins Come et Damien, Lille 1958.
DAWSON 1935	Dawson, Christopher: Die Gestaltung des Abendlandes. Eine Einführung in die Geschichte der abendländischen Einheit. Leipzig 1935.
DE BLASIIS1864-1873	De Blasiis, Giuseppe: La insurrezione pugliese e la conquista normanna nel secolo XI, 3 Bde., Neapel 1864-1873.
DE FRAJA 1923	De Fraja, Luigi: Il convitto nazionale di Matera. Origine e vicende, Matera 1923.
DELAVILLE LE ROULX 1904	Delaville Le Roulx, J.: Les hospitaliers en Terre Sainte et a Chypre (1100 - 1310), Paris 1904.
DELEHAYE 1909	Delehaye, Hippolyte: Les légendes grecques des Saints-Militaires, Paris 1909.
DELEHAYE 1927	Delehaye, Hippolyte: Les légendes hagiographiques (Subsidia Hagiographica 18) Brüssel 1927.
DE LEO 1983	De Leo, Pietro: „L'esperienza monastica benedettina femminile in Puglia nel Medioevo. Aspetti e problemi“, in: ESPERIENZA MONASTICA I, 1983, S.283-324.
DE LEO 1984	De Leo, Pietro: Mezzogiorno medioevale. Istituzioni, società, mentalità, Soveria Manelli 1984. (u.a.: „Al di là della clausura: l'esperienza monastica benedettina femminile in Puglia“, S. 17-66.)
D'ELIA 1975	D'Elia, Michele :"Per la pittura del duecento in Puglia e Basilicata" in: Antiche civilta Lucane. Atti del convegno di studi di archeologia, storia dell'arte e del folklore (Oppido Lucano, 5.-8. April 1970), Hrsg. Pietro Borraro. Galatina 1975.
D'ELIA 1980	D'Elia, Michele, (Premessa:) Effetti sul Patrimonio Artistico della Campania e della Basilicata, Bolletino d'Arte, Supplemento 3, 1982: Sisma 1980.
D'ELIA 1985	D'Elia, Michele: "A proposito della mostra 'Restauri in Basilicata", Bolletino d'Arte LXV, 5, 1985, S.107-111.
D'ELIA 1988	D'Elia, Michele/Pina Belli: "Icone di Puglia" in: PUGLIA E BASILICATA 1988, S.199-218.
D'ELIA 1991	D'Elia, Michele: "Un profilo dei Beni Artistici della Basilicata" in: La Lucania e il suo patrimonio culturale, Rom 1991, S.45-57.
DELIUS 1963	Delius, Walter: Geschichte der Marienverehrung, München, Basel 1963.
DELOGU 1979	Delogu, Paolo: „I Normanni in città. Schemi politici ed urbanistici“, in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.173-206.
DELL'AQUILA 1975	Dell'Aquila, Carlo und Franco: "Gli insediamenti rupestri Laertini" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S. 231-239.
DELL'AQUILA 1989	Dell'Aquila, Carlo: Laterza Sacra, Tarent 1989.
DEL TREPPO 1977A	Del Treppo, Mario: "Medioevo e Mezzogiorno: appunti per un bilancio storiografico, proposte per un'interpretazione" in: FORME DI POTERE 1977, S.249-284.
DEL TREPPO 1977B	Del Treppo, Mario: „La nobiltà dalla memoria lunga: evoluzione del ceto dirigente di Amalfi dal IX al XIV secolo“ in: FORME DI POTERE 1977, S.305-320.
DE MAFFEI 1985	De Maffei, Ferdinanda: „Le arti a S. Vincenzo al Volturno: il ciclo della cripta di Epifanio“, in: UNA GRANDE ABBAZIA 1985, S.269-352
DE MARTINO 1982	De Martino, Ernesto: Katholizismus, Magie, Aufklärung. Religionswissenschaftliche Studie am Beispiel Süd-Italiens, München 1982.
DEMETRIO 1992	Demetrio, Rosalba: „Parabola di città“, in: CRESCI 1992, S.32-61, sowie Bibliographie S.164-171.
DEMUS 1949	Demus, Otto: The Mosaics of Norman Sicily, London 1949.
DEMUS 1958	Demus, Otto: „Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei“, in: Berichte zum XI. internationalen Byzantinistenkongreß, IV, 2, München 1958, S.1-63..
DEMUS 1968	Demus, Otto: Romanische Wandmalerei, München 1968.
DEMUS 1970	Demus, Otto: Byzantine Art and the West, London 1970.
DENTRO LE MURA 1996	Matera. Dentro le mura, Hrsg. Franco di Pede, Matera 1996.
DE PALO 1984	De Palo, Maria:“Il monasterodi S. Michele Arcangelo di Montescaglioso: il problema delle origini“ in: ESPERIENZA MONASTICA II, 1984, S.350-363.

DEUBNER 1907	Deubner, Ludwig: Kosmas und Damian. Texte und Einleitung, Lepzig 1907 (Nachdruck Aalen 1980).
DI CICCO 1900	Di Cicco, Vittorio: „Venti giorni di ricerche archeologiche nella Puglia“, Arte e Storia A. XIX, 1900, Nr.11, S. 70-73.
DI DARIO GUIDA 1988	Di Dario Guida, Maria Pia: „La Madonna del Pilerio in Cosenza“, Rivista Storica Calabrese, n.s., a. 9, Nr. 1-4, 1988, S.347-360.
DI DARIO GUIDA 1992	Di Dario Guida, Maria Pia: Icone di Calabria e altre icone meridionali, Soveria Mannelli 1992.
DIEHL 1894	Diehl, Charles: L'art byzantin dans l'Italie meridionale. Paris, o.J.(1894).
DIEHL 1925/26	Diehl, Charles: Manuel d'art byzantin, 2 Bde., Paris 1925-26.
DIEHL 1964	Diehl, Charles: „Die byzantinische Kunst“, in: BAYNES/ MOSS 1964, S.217-253.
DIJK 1996	Dijk, Mathilde van: „Sankt Barbara. Die Legenden von der Heiligen Barbara: Unterweisung religiöser Frauen in den Niederlanden“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.567-578.
DILLY 1985	Dilly, Heinrich: Einleitung zu: Kunstgeschichte. Eine Einführung, Hrsg. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Berlin 1985.
DINA 1899	Dina, Achille, L’ultimo periodo del principato longobardo e l’origine del dominio ponteficio in Benevento, Benevent 1899.
DI PEDE o.J. 1	Di Pede, Franco (Hrsg.): Matera. Le Chiese rupestri, Matera o.J.
DI PEDE o.J. 2	Di Pede, Franco (Hrsg.): Matera. S.Maria della Valle, Matera o.J.
D’ITOLLO 1979	D’Itollo, Antonio: „Il passaggio della scrittura beneventana a nuove forme grafiche nei documenti di Terra di Bari“, ASP XXXII, 1979, S.27-50.
DÖLGER 1953	Dölger, Friedrich: Byzanz und die europäische Staatenwelt. Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Ettal 1953.
D’ORSI 1949	D’Orsi, M.: „Due nuove cripte basiliane in Puglia“, ASP 2, 1949, S.38-49.
DUBLER 1953	Dubler, Elisabeth: Das Bild des Heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters, St.Ottilien 1953.
DUPRONT 1965	Dupront, Alphonse: "De l'acculturation", in: A.Dupront u.a., Comité international des Sciences Historiques. XXIe Congres International des Sciences Historiques, Wien 29.8.-5.9.1965. Rapports I. Grands Thèmes, Wien 1965, S.7-37.
DURRIEU 1887	Durrieu, Paul: Les archives angevines de Naples. Étude sur les registres du roi Charles Ier (1265-1285), 2. Bd., Paris 1887.
DVORNIK 1958	Dvornik, Francis: The Idea of Apostolicity in Byzantium and the legend of the Apostle Andrew, Cambridge (Mass.) 1958.
DVORNIK 1966	Dvornik, Franz: Byzanz und der römische Primat, Stuttgart 1966.
EBERHART 1988	Eberhart, Helmut: Hl. Barbara. Legende, Darstellung und Tradition einer populären Heiligen, Graz 1988.
EBERSOLT 1954	Ebersolt, Jean: Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades, Paris 1954.
ENSSLIN 1964	Ensslin, Wilhelm: „Der Kaiser und die Reichsverwaltung“, in: BAYNES/ MOSS 1964, S.332-375.
ENZENSBERGER 1973	Enzensberger, Horst: „Der Ordo Sancti Basilii, eine monastische Gliederung der römischen Kirche (12.-16. Jahrhundert)“, in: CHIESA GRECA 1973, S. 1140-1152.
ENZENSBERGER 1985	Enzensberger, Horst: „La struttura del potere nel Regno: corte, uffici, cancelleria“, in: POTERE ETÀ SVEVA 1985, S.49-70.
ERDMANN 1953	Erdmann, Kurt: "Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters", Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Nr. 9, Mainz, Wiesbaden 1953.
FABRICIUS 1956	Fabricius, Ulrich: Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche. Der Einfluß der Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst, Kassel 1956.
FALKENHAUSEN 1967	Falkenhausen, Vera von: Untersuchungen über die byzantinische Herrschaft in Süditalien vom 9. bis ins 11. Jahrhundert. Wiesbaden 1967.
FALKENHAUSEN 1968	Falkenhausen, Vera von: "Taranto in epoca bizantina", Studi Medievali S.3, Jg.9, Fasc.1 Spoleto, 1968.
FALKENHAUSEN 1975	Falkenhausen, Vera von, "Problemi istituzionali, politico-amministrativi ed ecclesiastici dalla seconda colonizzazione bizantina" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.45-60.
FALKENHAUSEN 1977A	Falkenhausen, Vera von: "I ceti dirigenti prenormanni al tempo della costituzione degli stati normanni nell'Italia meridionale e in Sicilia" in: FORME DI POTERE 1977, S.321-378.
FALKENHAUSEN 1977B	Falkenhausen, Vera von: "I monasteri greci dell’ Italia meridionale e della Sicilia dopo l’avvento dei Normanni: continuità e mutamenti“, in: IL PASSAGGIO 1977, S. 197-219.
FALKENHAUSEN 1979	Falkenhausen, Vera von: „I gruppi etnici nel regno di Ruggero II e la loro partecipazione al potere“ in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.133-156.
FALKENHAUSEN 1983	Falkenhausen, Vera von: „Il monachesimo italo-greco e i suoi rapporti con il monachesimo benedettino“ in: ESPERIENZA MONASTICA I, 1983, S. 119-136.
FALKENHAUSEN 1986	Falkenhausen, Vera von: „Bari bizantina: profilo di un capoluogo di provincia (secoli IX-XI)“ in: SPAZIO SOCIETÀ POTERE 1986, 195-227.
FALKENHAUSEN 1988	Falkenhausen, Vera von: „S.Pietro nella religiosità bizantina“in: BISANZIO, ROMA E L’ITALIA 1988, S.627-658.

FALKENHAUSEN 1996	Falkenhausen, Vera von: „La diocesi di Tursi-Anglona in epoca normanno-sveva terra d'incontro tra greci e latini", in: S. MARIA DI ANGLONA 1996, S.27-36.
FALLA CASTELFRANCHI 1988	Falla Castelfranchi, Marina: „La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata" in: LA LEGITTIMITÀ 1988, S.297-314.
FALLA CASTELFRANCHI 1991A	Falla Castelfranchi, Marina: Pittura monumentale bizantina in Puglia, Mailand 1991.
FALLA CASTELFRANCHI 1991B	Falla Castelfranchi, Marina: "Riflessioni su una mostra. Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento (Bari, Pinacoteca Provinciale, 9.Oktober 1988-7.Januar 1989), Arte Medievale II serie, Jg.5, n.1, 1991, S.203-207.
FARDELLA 1966	Fardella, Enrico Mazzarese: Aspetti dell'organizzazione amministrativa nello Stato normanno e svevo, Mailand 1966.
FASOLI 1981	Fasoli, Gina: „Città e ceti urbani nell'età dei due Guglielmi", in: POTERE DUE GUGLIELMI 1981, S.147-172.
FASOLI 1985	Fasoli, Gina: „Organizzazione delle città ed economia urbana", in: POTERE ETÀ SVEVA 1985, S.167-190.
FEDERICO II 1994	Federico II, Hrsg. Pierre Toebert, Agostino Paravicini Bagliani, Palermo 1994; (3 Bde: Bd. 1: Federico II e il mondo mediterraneo. Bd.2: Federico II e le scienze. Bd.3: Federico II e le città italiane.)
FLOOD 1996	Flood, John L.: „Sankt Georg", in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.589-606.
FOLLIERI/ GUARDUCCI 1990	Follieri, E., Guarducci, M.: "L'icone dell'Hodigitria di Costantinopoli" (=Follieri, "La devozione Mariana nel mondo Bizantino e l'Hodigitria", S.477-83; Guarducci, "La più antica icone di Maria", S.484-87.) Augustinianum 39, 1990, S.477-487.
FONSECA 1967	Fonseca, Cosimo Damiano: „La Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (a proposito di due mostre milanesi)", Rassegna Pugliese II, 1967, S.132-144
FONSECA 1970	Fonseca, Cosimo Damiano: Civiltà rupestre in terra Ionica. Mailand, Rom 1970.
FONSECA 1975A	Fonseca, Cosimo Damiano: "'In casali rupto': una tappa della civiltà rupestre meridionale (sec.X-XIV)" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.3-24.
FONSECA 1975B	Fonseca, Cosimo Damiano: „La prima generazione normanna e le istituzioni monastiche dell'Italia meridionale" in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S.135-146.
FONSECA 1977A	Fonseca, Cosimo Damiano: „L'organizzazione ecclesiastica dell'Italia normanna tra l'XI e l'XII secolo; i nuovi assetti istituzionali" in: ISTITUZIONI ECCLESIASTICHE 1977, S.327-356.
FONSECA 1977B	Fonseca, Cosimo Damiano: „Le istituzioni ecclesiastiche dell'Italia meridionale e Ruggero il Gran Conte" in: RUGGERO IL GRAN CONTE 1977, S.43-66.
FONSECA 1979	Fonseca, Cosimo Damiano, A.R.Bruno, V.Ingrosso, A.Marotta: Gli insediamenti rupestri medioevali nel Basso Salento, Galatina 1979.
FONSECA 1980A	Fonseca, Cosimo Damiano: "La civiltà rupestre in Puglia" in: PUGLIA BISANZIO 1980, S.37-116.
FONSECA 1980B	Fonseca, Cosimo Damiano: "Santa Maria de Armeniis, Matera" in: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.593-594.
FONSECA 1987	Fonseca, Cosimo Damiano: Particolarismo istituzionale e organizzazione ecclesiastica del mezzogiorno medievale, Galatina 1987. (Darin u.a.: „La Chiesa di Taranto tra il primo e il secondo millennio", S.51-76; „Le istituzioni ecclesiastiche del Basso Medioevo nell'Italia meridionale", S.147-170; „Federico II e le istituzioni francescane della Sicilia", S.185-196; „Tra gli Armeni nell'Italia meridionale", S.209-222; „L'esperienza religiosa francescana nelle antiche province pugliesi", S.245-264.)
FONSECA/ D'ANGELA 1989	Fonseca, Cosimo Damiano, Cosimo D'Angela: Casalrotto - La Storia - Gli Scavi, Galatina 1989.
FONSECA 1996	Fonseca, Cosimo Damiano: „'Usque dum pervenit ad cryptam S. Angeli': culto micaelico e insediamenti rupestri nell'Italia meridionale", in: STUDI D'ELIA 1996, S.85-95.
FONTANA, M. 1993	Fontana, Maria Vittoria: „L'influsso dell'arte islamica in Italia", in: EREDITÀ DELL'ISLAM 1993, S.455-476.
FONTANA, V. 1983	Fontana, Vito: S. Maria della Palomba. Note storiche, Matera 1983.
FORTUNATO/ PEDÍO 1968	Fortunato, Giustino, Hrsg. Tommaso Pedío: Badie, Feudi e Baroni della valle di Vitalba III, Manduria 1968.
FOTI 1996	Foti, Cristina: Ai margini della città murata. Gli insediamenti monastici di San Domenico e Santa Maria la Nova a Matera, Venosa 1996.
FRANCHI 1975	Franchi, Antonino: „Il problema orientale al Concilio di Lione II (1274) e le interferenze del Regno di Sicilia", O Theologos. Cultura cristiana di Sicilia II, 1975, Nr.5, S.15-110.
FUIANO 1972	Fuiano, Michele: Scriptorii e biblioteche in Puglia nei secoli XI e XII, Neapel 1972.
FUIANO 1978	Fuiano, Michele: „Castelli in Puglia nei secoli X-XII", ASP XXXI, 1978, S.25-45.
FUZIO 1981	Fuzio, Giovanni: „Castelli: tipologie e strutture", in: PUGLIA MEDIOEVO 1981, S. 118-193.
GABRIELI 1922	Gabrieli, Giuseppe: La storia antica di Gravina di Puglia e un episodio d'incursione saracena in uma recente pubblicazione estratto di Rivista Storica Salentina, a. XIII, fasc. 6-7, Maglia 1922.

GABRIELI 1936	Gabrieli, Giuseppe: Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia, Rom 1936.
GABRIELI/SCERRATO 1985	Gabrieli, Francesco, Umberto Scerrato: Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni, Mailand 1985.
GALASSO 1992	Galasso, Giuseppe: „Il Regno di Sicilia nella sua unità politica e nelle sue articolazioni regionali“, in: UNITÀ POLITICA 1992, S.5-14.
GALLO 1925	Gallo, V.: La Tebaide d'Italia, Neapel 1925.
GARRISON 1949	Garrison, Edward B.: Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index, Florenz 1949. (Repr. New York 1976)
GARZYA ROMANO 1988	Garzya Romano, Chiara: La Basilicata. La Calabria (Italia Romanica Vol. 9), Mailand 1988.
GATTINI, G. 1882	Gattini, Giuseppe: Note storiche sulla città di Matera, Neapel 1882.
GATTINI, G. 1913	Gattini, Giuseppe: La cattedrale illustrata, Matera 1913.
GATTINI, M. 1928	Gattini, Michele: I priorati, i baliaggi e le commende del sovrano militare Ordine S. Giovanni di Gerusalemme nelle province meridionali d'Itallia prima della caduta di Malta, Neapel 1928.
GERARD 1997	Gerard, Pierre: „Raimondo di Saint-Gilles“, in: LE CROCIATE 1997, S.149-151.
GERLAND 1934	Gerland, Ernst: Das Studium der byzantinischen Geschichte vom Humanismus bis zur Jetztzeit, Athen 1934.
GIAMPIETRO 1993	Giampietro, Antonio und Davide: „Solennità liturgiche e pietà popolare nel materano“, BBPM XIV, 1993, S.129-144.
GIANNINI 1988	Giannini, R., „Vita della Theotokos di Grottaferrata“, BBGG, n.s.42, 1988, S.3-48.
GIGANTE 1981	Gigante, Marcello: "La civilta letteraria" in: I BIZANTINI 1981, S.613-651.
GINOSA ITINERARI 1994	Ginosa. Storia, natura, itinerari. (Führer der Legambiente von Piero di Canio, Lucia Miceli, Dario Petrosino), Ginosa 1994.
GIORDANO 1989	Giordano, Donato: La cripta del Peccato Originale a Matera. Iconografia e Teologia. Matera 1989.
GIORDANO 1992	Giordano, Donato: Il comprensorio rupestre appulo-lucano: casali e chiese da Gravina al Bradano, Bari 1992.
GIOVINAZZI 1995	Giovinazzi, Daniela: La 'legenda' greca di S. Eustazio, Matera 1995.
GIRGENSOHN 1973	Girgensohn, Dieter: „Dall'episopato greco all'episcopato latino nell'Italia meridionale“ in: CHIESA GRECA 1973, Bd.1, S.25-44.
GIUMELLI 1982	Giumelli, Claudio Hrsg., I Monasteri Benedettini di Subiaco. Mailand 1982.
GIURA LONGO 1966	Giura Longo, Raffaele: Sassi e secoli, Matera 1966.
GOLINELLI 1988	Golinelli, Paolo: Indiscreta Sanctitas. Studi sui rapporti tra culti, poteri e società nel pieno medioevo, Rom 1988.
GRABAR 1936	Grabar, André: L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient, Paris 1936.
GRABAR 1957	Grabar, André: L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957.
GRABAR 1958	Grabar, André: Romanische Malerei vom 11. bis zum 13.Jahrhundert. Genf 1958.
GRABAR 1984	Grabar, André: „L'asymmétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au moyen âge“ in: BYZANZ UND DER WESTEN 1984, S.9-24.
GRAEF 1964	Graef, Hilda: Maria. Eine Geschichte der Lehre und Verehrung, Freiburg i. Br. 1964.
GRAPE 1973	Grape, Wolfgang: Grenzprobleme der byzantinischen Malerei. Über die Grenzen der stilbildendenRolle der byzantinischen Kunst für einzelne Buchmalereizentren in ihrem Einflußbereich, Diss., Wien 1973.
GREGOIRE 1988	Gregoire, Réginald: „La presenza del monachesimo bizantino nell'Italia meridionale nel medioevo“, Rivista Storica Calabrese, n.s., a. 9, Nr. 1-4, 1988, S.9-26.
GRELLE JUSCO 1981	Grelle Jusco, Anna (Hrsg.): Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri, Matera 1981.
GRILLMEIER 1956	Grillmeier, Aloys: Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung, München 1956.
GUASTAMACCHIA 1963	Guastamacchia, Gabriele M.: Francescani in Puglia. I Frati Minori Conventuali (1209-1962). Bari, Rom 1963.
GUGLIELMI 1990	Guglielmi, Maria: Gli affreschi del XIII e del XIV secolo nelle chiese del centro storico di Brindisi (Lions Club, Banca del Salento), Martina Franca 1990.
GUIDA 1988	Guida alle Chiese rupestri del Materano, Hrsg. Mario Tommaselli, Einleitung Basilio Gavezzini, Matera 1988.
GUILLOU/HOLTZMANN 1961	Guillou, André und Walther Holtzmann: „Zwei Katepansurkunden aus Tricarico“, QFIAB XLI, 1961, S.1-28.
GUILLOU 1965	Guillou, André: „Il monachesimo greco in Italia meridionale e in Sicilia nel Medio Evo“, in: EREMITISMO 1965, S.355-379.
GUILLOU 1970	Guillou, André: Studies on Byzantine Italy, London 1970.
GUILLOU 1973	Guillou, André: „Art et religion dans l'Italie grecque medievale. Enquête“, in: CHIESA GRECA 1973, Bd. 2, S.725-758.
GUILLOU 1975A	Guillou, André: „La seconda colonizzazione bizantina nell'Italia meridionale. Le strutture sociali“ in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.27-44.
GUILLOU 1975B	Guillou, André: „Roberto il Guiscardo sfruttatore del Catepanato bizantino“ in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S. 147-152.

GUILLOU 1977A	Guillou, André: „Longobardi, Bizantini e Normanni nell'Italia meridionale. Continuità o frattura", in: IL PASSAGGIO 1977, S.23-61. (Wiederveröffentlicht in französischer Sprache in: Byzantion 44, 1974, S.152-190.)
GUILLOU 1977B	Guillou, André: „L'organisation ecclesiastique de l'Italie byzantine autour de 1050 de la métropole aux églises privées" in: ISTITUZIONI ECCLESIASTICHE 1977, S.309-326.
GUILLOU 1978	Guillou, André: "Città e campagna nell'Italia meridionale bizantina (VI - XI sec.). Dalle collettivita rurali alla collettivita urbana" in: HABITAT 1978, S.27 - 43.
GUILLOU 1980	Guillou, André: „La Puglia e Bisanzio" in: PUGLIA BISANZIO 1980, S.5-36.
GUILLOU 1987	Guillou, André: „Byzanz und die Entstehung Westeuropas" in: PIRENNE 1987, S. 111-172.
GUNHOUSE 1991	Gunhouse, Glenn: The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis, Diss. Baltimore (Maryland) 1991.
HADERMANN-MISGUICH 1975	Hadermann-Misguich, Lydie: Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XXIIe siècle, Brüssel 1975.
HAUSCHILD 1991	Hauschild, Thomas: Studien zum religiösen Diskurs in Süditalien. Eine lukanische Hagiographie, Habilitationsschrift (Microfiche), Köln 1991.
HAUSSHERR 1984	Haussherr, Reiner: Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen er geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1984, Nr.4), Wiesbaden 1984.
HEISER 1978	Heiser, Lothar: Nikolaus von Myra. Heiliger der ungeteilten Christenheit, Köln 1978.
HEISSENBÜTTEL 1996	Heißenbüttel, Dietrich: „Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in Matera. Tradition und Neuerungen vor dem Hintergrund der politischen Geschichte, in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S.162-171.
HERBERS 1986	Herbers, Klaus: Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago di Compostela, Tübingen 1986.
HERDE 1973	Herde, Peter: "Il papato e la Chiesa greca nell'Italia meridionale dall'XI al XIII secolo" in: CHIESA GRECA 1973, Bd.1, S.213-256.
HOFMEISTER 1928	Hofmeister, Philipp: Mitra und Stab der wirklichen Prälaten ohne bischöflichen Charakter, Stuttgart 1928 (Repr. Amsterdam 1962).
HOUBEN 1984	Houben, Hubert: Il 'libro del capitolo' del monastero della SS. Trinità di Venosa (Cod. Casin. 334): una testimonianza del Mezzogiorno normanno, Galatina 1984.
HOUBEN 1986	Houben, Hubert: „Il Papato, i Normanni e la nuova organizzazione ecclesiastica della Puglia e della Basilicata", ASCL 53, 1986, S.15-32. (Repr. in: HOUBEN 1989, S.121-136)
HOUBEN 1987	Houben, Hubert: Medioevo monastico meridionale (Nuovo Medioevo 32), Neapel 1987.
HOUBEN 1989	Houben, Hubert: Tra Roma e Palermo. Galatina 1989.
HOUBEN 1993	Houben**,** Hubert: „Melfi, Venosa" in: ITINERARI E CENTRI URBANI 1993, S.311-332
HOUBEN 1995	Houben, Hubert: Die Abtei Venosa und das Mönchtum im normannisch-staufischen Süditalien (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom Bd. 80), Tübingen 1995.
HOUBEN 1997	Houben, Hubert: Roger II. von Sizilien. Herrscher zwischen Orient und Okzident, Darmstadt 1997.
HÜFFER 1957	Hüffer, Hermann J.: Sant'Jago. Entwicklung und Bedeutung des Jacobskultes in Spanien und dem Römisch-Deutschen Reich, München 1957.
IL CENTRO STORICO 1973	Il centro storico di Matera. Gruppo di Studio del patrimonio storico-artistico-urbanistico della provincia di Matera 1, Matera 1973.
IMMAGINI ELENCHI TELEFONICI 1988	Immagini dagli elenchi telefonici, Turin 1988.
IMMAGINI RUPESTRI 1992	Immagini rupestri bizantine nel siracusano. Memorie della religiosità di un popolo, Ausst.-Kat., Hrsg. Associazione Russia Cristiana "San Vladimir", Syrakus 1992.
IN GRAVINA PER LE VIE 1984	In Gravina per le vie. Stradario toponomastico - guida, Hrsg. Fedele Raguso, Marisa D'Agostino, Gravina 1984.
IUSCO 1998	Iusco, Sabino: „Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera", Bolletino della Regione Basilicata, fasc. 3-4, 1998, S.119-128.
JACOBITTI 1992	Jacobitti**,** Gian Marco, Salvatore Abita: La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis, Neapel 1992.
JAHN 1989	Jahn, Wolfgang, Untersuchungen zur normannischen Herrschaft in Süditalien (1040-1100), Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1989.
JAMISON 1987	Jamison, Evelyn M.: The Norman Administration of Apulia and Capua more epecially under Roger II. and William I. 1127-1166 (Reprint d. Ausg. v. 1913), Aalen 1987.
JANORA 1901	Janora, Michele: Memorie della città di Montepeloso (oggi Irsina), Matera 1901.
JANORA 1902	Janora, Michele: Il feudo di Gravina alla fine del secolo XIII, Potenza 1902.
JANUS MAJOR 1988	Janus major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro, Ausst.-Kat., Benevent 1988.
JAQUES 1937	Jaques, Renate: „Die Ikonographie der Madonna in trono in der Malerei des Dugento", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 5. Bd., Heft 1, 1937, S.1-57.
JERPHANION 1925-42	Jerphanion, Guillaume de: Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce, 4 Bde., Paris 1925-1942.
JONES 1978	Jones, Charles W.: Saint Nicholas of Myra, Bari and Manhattan. Chicago, London 1978.
JÒNSDÒTTIR 1959	Jónsdóttir, Selma: An 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland, Reykjavík 1959.

JUGIE 1944	Jugie, Martin: La mort et l'assopmtion de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale, Vatikan 1944.
JUNGBLUT 1967	Jungblut, Renate: Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Diss., Tübingen 1967.
JURLARO 1968	Jurlaro, Rosario: „Epigrafi medievali brindisine", Studi Salentini 31-32, 1968, 253.
KAFTAL 1950	Kaftal, George: St. Francis in Italian Painting. London 1950.
KALAVREZOU 1990	Kalavrezou, Ioli: "Images of the Mother: When the Virgin Mary Became 'Meter Theou'" DOP 24, 1990, S.165-172.
KALBY 1975	Kalby, Gino: "Gli insediamenti rupestri della Campania" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.153-172.
KALOKYRIS 1973	Kalokyris, Constantin D.: „Fresques et mosaiques particulièrement expressives de la théologie orientale en Italie du VIII[e] au XII[e] siècle", in: CHIESA GRECA 1973, Bd.2, S.759-775.
KAMP 1975	Kamp, Norbert: Kirche und Monarchie im staufischen Königreich Sizilien. I.: Prosopographische Grundlegung: Bistümer und Bischöfe des Königreichs 1194-1266. Bd. 2. Apulien und Kalabrien. München 1975.
KAMP 1977A	Kamp, Norbert: „Vescovi e diocesi nell'Italia meridionale durante l'età del passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno", in: IL PASSAGGIO 1977, S.165-196.
KAMP 1977B	Kamp**,** Norbert:„Vescovi e diocesi nell'Italia meridionale nel passaggio dalla dominazione bizantina allo Stato normanno" in: FORME DI POTERE 1977, S.379-397.
KAMP 1977C	Kamp**,** Norbert:„"Soziale Herkunft und geistlicher Bildungsweg der unteritalienischen Bischöfe in normannisch-Staufischer Zeit" in: ISTITUZIONI ECCLESIASTICHE 1977, S.89-116.
KANTOROWICZ 1986	Kantorowicz, Ernst: Kaiser Friedrich II. Ergänzungsband, Stuttgart 1986.
KAPPEL/ KEMPER 1992	Kappel, Kai und Kemper, Dorothee: „Die Marienkirche Friedrichs II. in Altamura (Apulien). Probleme der Baugeschichte" ZfK 55, 1992, S. 482-506.
KAPPEL 1996A	Kappel, Kai: S. Nicola di Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautypus des 11. - 17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien, Worms 1996.
KAPPEL 1996B	Kappel, Kai: „Die Burgkapelle von Lagopesole", in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S.64-75.
KEMPER 1994	Kemper, Dorothee: SS. Niccolò e Cataldo in Lecce als ein Ausangspunkt für die Entwicklung mittelalterlicher Bauplastik in Apulien und der Basilicata. Worms 1994.
KEMPER 1996	Kemper, Dorothee: „Hofkunst jenseits des Hofes? Zur Adaption stauferzeitlicher Formelemente im Umfeld der friderizianischen Bautätigkeit", in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S. 152-161.
KITZINGER 1966A	Kitzinger, Ernst: "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", DOP 20, 1966, S.25-47.
KITZINGER 1966B	Kitzinger, Ernst: "Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century", in: BYZANTINE ART LECTURES 1966, S.121-148.
KITZINGER 1984	Kitzinger, Ernst: „The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo" in: BYZANZ UND DER WESTEN 1984, S.99- 116.
KITZINGER 1992	Kitzinger, Ernst: I mosaici del periodo normanno in Sicilia, fasc. I. La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici del presbiterio, Palermo 1992.
KITZINGER 1994	Kitzinger, Ernst: I mosaici del periodo normanno in Sicilia, fasc. III. Il duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali, Palermo 1994.
KLAUSER 1953	Klauser, Theodor: Der Ursprung der bischöflichen Insignien und Ehrenrechte, Krefeld 1953.
KLAUSER 1972	Klauser, Theodor: „Rom und der Kult der Gottesmutter Maria", Jahrbuch für Antike und Christentum, Jahrgang 15, 1972, S.120-135.
KOCKS 1971	Kocks, Dirk: Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13. - 15. Jahrhunderts, Diss., Köln 1971.
KRÖNIG 1965A	Krönig, Wolfgang: „Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale" in: MISCELLANEA SCHNITZLER 1965, S.179-184.
KRÖNIG 1965B	Krönig, Wolfgang: Il duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia, Palermo 1965.
KRUFT 1991	Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991.
KRÜGER, J. 1985	Krüger, Jürgen: San Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur. Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjou-Zeit, Werl 1985.
KRÜGER, K. 1992	Krüger, Klaus: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien, Berlin 1992.
KÜHNEL 1988	Kühnel, Gustav: Wall-Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Berlin 1988.
LA SORSA 1953-1960	La Sorsa, Saverio: Storia di Puglia, 5 Bde., Bari 1953-1960.
LADNER 1941	Ladner, Gerhart B.: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Bd.1: Bis zum Ende des Investiturstreits, Rom 1941.
LADNER 1964	Ladner, Gerhart B.: „Das älteste Bild des hl. Franziskus von Assisi" in: FESTSCHRIFT SCHRAMM 1964, S. 449-460.
LADNER 1970	Ladner, Gerhart B.: Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Bd.2: Von Innozenz II. zu Benedikt XI, Rom 1970.
LAFONTAINE-DOSOGNE 1962	Lafontaine-Dosogne, Jacqueline: „Un thème iconogrphique peu connu: Marina assommant Belzébuth", Byzantion XXXII, fasc. 1, 1962, S.251-259.

LA SCALETTA 1966	La Scaletta, Le chiese rupestri di Matera, Rom 1966.
LASCARIS 1951	Lascaris, M.: "Un centre de la culture byzantine en Italie meridionale") Byzantion XXI, 1951, Fasc.I, 255-256 (Rezension Parlangeli, A.und D., "Il monastero di S.Nicola di Casole", BBGG, n.S.V, 1951, 30-45.
LATTANZA 1982	Lattanza, Elena, „Attività archeologica nel Materano“ in: Magna Grecia Bizantina e tradizione classica. Atti del decisettimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Tarent 1977), Neapel 1982.
LAUREANO 1993	Laureano, Pietro: Giardini di pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea, Turin 1993.
LAURENT 1973	Laurent, Vitalien: "L'Eglise de l'Italie meridionale entre Rome et Byzance a la veille de la conquete normande" in: CHIESA GRECA 1973, Bd.1, S.5-24.
LAVERMICOCCA 1973	Lavermicocca, Nino: „Cultura figurativa e commitenza nella decorazione delle chiese-grotte pugliesi“, Nicolaus, a. I, fasc.2, 1973, S.315-343.
LAVERMICOCCA 1974	Lavermicocca, Nino: „Insediamenti rupestri di Altamura: I: Cripta anonima in contrada ‘Iesce’“, Altamura 16, 1974, S.3-33.
LAVERMICOCCA 1975/76	Lavermicocca, Nino: „Insediamenti rupestri di Altamura: II: Il casale e la chiesa di S.Angelo ‘in Fornello’“, Altamura 17-18, 1975/76, S.27-56.
LAVERMICOCCA 1977A	Lavermicocca, Nino: Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli (Corpus degli insediamenti medievali della Puglia, della Lucania e della Calabria), Bari 1977.
LAVERMICOCCA 1977B	Lavermicocca, Nino: „Il programma decorativo del santuario rupestre di S. Nicola di Mottola“, in: IL PASSAGGIO 1977, S.291-337.
LAVERMICOCCA 1981	Lavermicocca, Nino: „Gli affreschi della cripta del ‘Peccato Originale’ a Matera“ in: AREE OMOGENEE 1981, S.403-427.
LAVERMICOCCA 1987A	Lavermicocca, Nino: „Città e patrono. Bari alla ricerca di una identità storico-religiosa“ in: SEGNO DEL CULTO 1987, S.9-27.
LAVERMICOCCA 1987B	Lavermicocca, Nino: „San Nicola tra iconografia e religiosità popolare“, in: S. NICOLA 1987, S.355-373.
LAZAREV 1967	Lazarev, Viktor: Storia della pittura bizantina. Edizione italiana rielaborata e ampliata dall’autore, Turin 1967.
LAZARIDES O.J.	Lazarides, Paul: Hossios Loukas o.O. (Apollo Editions), o.J.
LE GOFF 1984	Le Goff, Jacques: Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984.
LE GOFF 1996	Le Goff, Jacques: „Der Heilige Franz von Assisi. Gehört Franziskus dem Mittelalter oder der Moderne an?“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.693-700.
LECCISOTTI 1958	Leccisotti, T., „Scrittorii monastici nelle terre di Puglia“ ASP XI, 1958, 44-55.
LEHMANN-BROCKHAUS 1983	Lehmann-Brockhaus, Otto: Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte. München 1983.
LEISTIKOW 1996	Leistikow, Dankwart: „Castra et domus. Burgen und Schlösser Friedrichs II. im Königreich Sizilien“, in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S.21-34.
LENORMANT 1881-1884.	Lenormant, Francois: La Grande-Grèce. Paysage et Histoire. 3 Bde. , Paris 1881-1884.
LEONE DE CASTRIS 1986	Leone de Castris, Pierluigi: Arte di Corte nella Napoli Angioina, Florenz 1986.
LICINIO 1981	Licinio, Raffaele: „L’organizzazione del territorio fra XIII e XV secolo“, in PUGLIA MEDIOEVO 1981, S.202-272.
LICINIO 1993	Licinio, Raffaele: „Bari e la terra“, in: ITINERARI E CENTRI URBANI 1993, S.121-146.
LIMONE 1988	Limone, Oronzo: Santi monaci e santi eremiti. Alla ricerca di un modello di perfezione nella letteratura agiografica dell'Apulia normanna, Galatina 1988.
LINDBERG 1976	Lindberg, David C.: Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago, London 1976.
LIPINSKY 1973	Lipinsky, Angelo: „L’arte orafa bizantina nell’Italia meridionale e nelle isole. Gli apporti e la formazione delle scuole“, in: CHIESA GRECA 1973, Bd. 3, S.1389-1477.
LOEW 1908	Loew, E.A.: Die ältesten Kalendarien aus Monte Cassino (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Phililogie des Mittelalters. Hrsg. von Ludwig Traube, 3.Bd., 3.Heft), München 1908.
LOEW 1914	Loew, E.A.: The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule, Oxford 1914.
LONGHI 1948	Longhi, R. „Giudizio sul Duecento“, Proporzioni II, 1948, S.5-54.
LORANDI 1973	Lorandi, M.: „I modelli orientali dei castelli federiciani: I quasr omayyadi e la loro influenza nella genesi dell’Architettura sveva“, Bolletino d’Arte 1973, S.9-26.
LORUSSO 1980	Lorusso, Annamaria: "S. Maria della Valle detta 'La Vaglia', Matera" in: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.595-604.
LOUKATOS 1973	Loukatos, Demetrios: „La ‘Saint Nicholas de mai’ en Grèce ou: Reminiscences cultuelles de de la translation des reliques de S. Nicholas de Myra à Bari (1087) à travers les eaux helleniques“, in: CHIESA GRECA 1973, Bd. III, S.1307-1317.
LUCATUORTO 1984	Lucatuorto, Giuseppe, Mauro Spagnoletti: San Nicola di Mira nelle immagini, Fasano di Puglia 1984.
LUNARDI 1980	Lunardi, Giovanni: "Consistenza della presenza benedettina in Puglia" in: Maria Stella Calo-Mariani, Hrsg.: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.1-18.
LUNARDI 1983	Lunardi, Giovanni: "L’ideale monastico e l’organizzazione interna dei monasteri“, in: ESPERIENZA MONASTICA I, 1983, S.137-168.
LUNARDI 1988	Lunardi, Giovanni: "Il lavoro presso le monache benedettine di Puglia nella metà del sec. XII" in: PUGLIA E BASILICATA 1988, S. 33-44.
MACCARRONE 1952	Maccarrone, Michele: Vicarius Christi. Storia del titolo papale, Rom 1952.

MAGUIRE 1974	Maguire, Henry: "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art", DOP 28, 1974, S.111-140.
MALMQUIST 1979	Malmquist, Tatiana: Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi, Uppsala 1979.
MANGO/ HAWKINS 1966	Mango, Cyril und Ernest J.W.Hawkins: "The Hermitage of St.Neophytos and its Wall Paintings" DOP 20, 1966, S.119-205.
MANGO 1978	Mango, Cyril: "Lo stile cosidetto 'monastico' della pittura bizantina" in: HABITAT 1978, S.45-63.
MARIN 1977	Marin, Meluta D.: „Altamura antica nella tipologia degli insediamenti apuli in generale e peuceti in particolare“, ASP XXX, 1977, S.35-104.
MARLE 1923	Marle, Raimond van: The Development of the Italian Schools of Painting, Bd. 1, Den Haag 1923.
MARTIN 1979	Martin, Jean-Marie: „Les communautés d'habitants de la Pouille et leur rapports avec Roger II“, in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.73-98.
MARTIN 1985	Martin, Jean-Marie: „L'oganisation administrative et militaire du territoire“, in: POTERE ETÀ SVEVA 1985, S.71-122.
MARTIN 1994	Martin, Jean-Marie: „Quelques remarques sur le culte des images en Italie méridionale pendant l'Haut Moyen Âge“, in: Cristianità ed Europa. Miscellanea di studi in onore di Luigi Prosdocimi, Vol. I, Hrsg. Cesare Alzati, Rom, Freiburg, Wien 1994, S.223-236.
MASSERIE FORTIFICATE 1986	Padula, Mauro, Lorenzo Rota, Mario Tommaselli: Le masserie fortificate del Materano, Hrsg. Mario Tommaselli, Rom 1986.
MASSERON 1957	Masseron, Alexandre: Saint Jean Baptiste dans l'Art, Paris 1957.
MATERA STORIA 1990	Matera. Storia di una città (Lorenzo Rota, Franco Conese, Mario Tommaselli), Matera 1990.
MATTHIAE 1954	Matthiae, Guglielmo: „L'affresco del Crocefisso a Cassino“, in: ATTI VIII CONGRESSO 1953, Bd. 2, S.193-198.
MATTHIAE 1967	Matthiae, Guglielmo: Mosaici medioevali delle chiesi di Roma, 2 Bde., Rom 1967.
MAURO/ MOLITERNI 1988	Mauro, Fabio, Espedito Moliterni, „In tema di architettura rupestre: alcune note sul convicinio di S.Antonio Abate a Matera“, ASCL 55, 1988, S.57-78.
MAZAL 1989	Mazal, Otto: Handbuch der Byzantinistik, Graz 1989.
MAZZARESE FARDELLA 1979	Mazzarese Fardella, Enrico: „Problemi preliminari allo studio del ruolo delle contee nel regno di Sicilia“, in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.41-54.
MEDEA 1939	Medea, Alba: Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, 2 Bde., Rom 1939.
MEDEA 1962	Medea, Alba: „Resti di un ciclo evangelico. Affreschi della grotta di Sant'Antuono ad Oppido Lucano (Potenza)“, ASCL XXXI, 1962, S.301-311.
MEISEN 1981	Meisen, Karl: Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kulturgeographisch-volkskundliche Untersuchung, Mainz 1981. (1. Aufl. 1931)
MELETZIS 1969	Meletzis, Spyros, Theodoros Papadakis, Hosios Lukas und seine byzantinischen Mosaiken. München, Zürich 1969.
MÉNAGER 1975	Ménager, Léon-Robert: „ Pesanteur et étiologie de la colonisation normande de l'Italie“ in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S.189-214.
MEOMARTINI 1909	Meomartini, Almerico: Benevento, Bergamo 1909.
MESSINA, A. 1979	Messina, Aldo: Le chiese rupestri del Siracusano (Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici. Monumenti 2), Palermo 1979.
MESSINA, A. 1994	Messina, Aldo: Le chiese rupestri del Val di Noto (Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici. Monumenti 4), Palermo 1994.
MESSINA, G. 1989	Messina, Gerardo: „Alcuni minoriti vescovi nelle diocesi della Basilicata“, in: FRANCESCANESIMO IN BASILICATA 1989, S.73-89.
MEYENDORFF 1987	Meyendorff, John: „Wisdom - Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme“, DOP 41, 1987, S.391-402.
MEYER 1959	Meyer, Erich: „Romanische Bronzen und ihre islamischen Vorbilder“, in: Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Herbert Kühnel, Berlin 1959, S.317-322.
MEZGER 1993	Mezger**,** Werner: Sankt Nikolaus. Zwischen Kult und Klamauk. Zur Entstehung , Entwicklung und Veränderung der Brauchformen um einen populären Heiligen, Ostfildern 1993.
MEZGER 1996	Mezger**,** Werner: „Sankt Nikolaus.Nikolaus von Myra. Ein Heiliger im Kulturprozeß“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.607-628.
MIANI 1898	Miani, L.: Monografia storica di Ginosa, paese della provincia di Lecce, Tarent 1898.
MILELLA LOVECCHIO 1987	Milella Lovecchio, Marisa: „San Nicola nell'arte in Puglia tra XI e XIII secolo“, in: S. NICOLA 1987, S.81-97.
MILELLA LOVECCHIO 1989	Milella Lovecchio, Marisa: „Considerazioni sui rapporti tra pittura murale e da cavalletto nel XIII secolo (il Nord Barese)“, CULTURA SOCIETÀ 1989, S.311-326.
MILELLA 1996	Milella, Marisa: „Exercitus Dei. Appunti sull'iconografia dei santi militari negli affreschi pugliesi di età medievale“, in: STUDI D'ELIA 1996, S.140-147.
MILELLA 1997	Milella, Marisa: „I cavalieri di Dio. Iconografia dei santi cavalieri negli affreschi pugliesi“, in: LE CROCIATE 1997, S.214-217.
MILOŠEVIC 1963	Miloševic, Desanka: Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963.
MINIERI RICCIO 1872	Minieri Riccio, Camillo: Cenni storici intorno i grandi uffizii del Regno di Sicilila durante il Regno di Carlo I d'Angiò, Neapel 1872.

MINOTT 1967	Minott, Charles Isley: The Iconography of the Frescoes of the Life of Christ in the Church of Sant'Angelo in Formis, Princeton 1967.
MIRANDA 1968/69	Miranda, E.: „Motivi decorativi del rosone della cattedrale di Matera", ASPN 7-8, 1968/69, S.194-205.
MISCHLEWSKI 1976	Mischlewski, Adalbert: Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, Köln, Wien 1976.
MITCHELL 1980	Mitchell, John: „St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati", in: FEDERICO ROMA 1980, Bd.2, S.15-32.
MITCHELL 1985	Mitchell, John: „The painted decoration of the early medieval monastery", in: S. VINCENZO 1985, S.125-176.
MÖRSCH 1971	Mörsch, G.: „Die Kapitelle der Kathedrale von Matera. Bemerkungen zur apulischen Bauplastik des 13. Jahrhunderts", Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 13, 1971, S.7-28.
MOLITERNI 1991	Moliterni, Franco: Guida al villaggio Saraceno. Matera 1991.
MOLITERNI 1996	Moliterni, Franco: Civiltà rupestre a Matera. Escursioni guidate sulla Murgia materana, Matera 1996.
MONACO, A. 1988	Monaco, Adelmo: „I frati minori francescani in Basilicata. Vicende storiche", in: INSEDIAMENTI FRANCESCANI 1988, S.19-24.
MONACO, G. 1975	Monaco, G., S. Maria del Carmine detta 'La Bruna', Napoli 1975.
MONASTICON III 1986	Monasticon Italiae III: Puglia e Basilicata, Hrsg. G. Lunardi, H. Houben, G. Spinelli, Cesena 1986.
MOR 1975	Mor, Carlo Guido: „Il valore giuridico del titolo 'dux Apuliae'" in: ROBERTO IL GUISCARDO 1975, S.215-224
MORELLI 1963	Morelli, Marcello: Storia di Matera, Matera 1963.
MORELLI 1970	Morelli, Marcello: La Cattedrale di Matera ha 700 anni, Matera 1970.
MORISANI 1947	Morisani, Ottavio: Pittura del Trecento in Napoli, Neapel 1947.
MOTTA 1980	Motta Padula, Camilla: "Monastero Benedettino di Sant'Eustachio, Matera" in: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.591-592.
MOURIKI 1984	Mouriki, Doula: „The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus" in: BYZANZ UND DER WESTEN 1984, S.171-213.
MOURIKI 1986	Mouriki, Doula: Thirteenth-century Icon painting in Cyprus, Athen 1986.
MOURIKI 1987	Mouriki, Doula: „A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens", DOP 41, 1987, S.403-414.
MÜLLER 1963	Müller, Hans Wolfgang: „Isis mit dem Horuskinde. Ein Beitrag zur Ikonographie der stillenden Gottesmutter im hellenistischen und römischen Ägypten", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XIV, 1963, S.7-38.
MURATOVA 1994	Muratova, Xenia: „Questa maniera fu trovata dai Goti ...", in: IL GOTICO 1994, S.23-56.
MUSCA 1967	Musca, Giosuè: L'emirato di Bari. 847-871, Bari 1967.
MUSCA 1981	Musca, Giosuè: „Sviluppo urbano e vicende politiche in Puglia. Il caso di Bari medievale", in: PUGLIA MEDIOEVO 1981, S.14-72.
MUSCA 1987	Musca, Giosuè (Hrsg.), Storia della Puglia. Vol.I: Antichità e Medioevo, Bari 1987.
MUSCOLINO 1985A	Muscolino, Cetty: „Matera, Cattedrale della Madonna della bruna", Bolletino d'Arte 29, 1985, S.127-133.
MUSCOLINO 1985B	Muscolino, Cetty: „Fortunato ritrovamento nella Cattedrale di Matera", Amici dei musei 32, 1985, S.22-23.
MUSCOLINO 1986	Muscolino, Cetty: „Altare di S. Carlo Borromeo. Affreschi: Giudizio Universale e Madonna in trono e Santi", in: RESTAURI IN CATTEDRALE 1986, S.27-38.
NARDONE 1933	Nardone, Domenico: „Una ignota cripta basiliana con affreschi in Gravina di Puglia", Japigia IV, 1933, S.37-42.
NARDONE 1990	Nardone, Domenico: Notizie storiche sulla città di Gravina dalle sue origini all'unità italiana (455-1870) (4. Aufl. des 1922 erschienenen Werkes mit *note di aggiornamento* von F. Raguso und M. D. Agostino), Modugno 1990.
NASTUREL 1973	Nasturel, Petre S.: „Notes sur le culte de Saint Nicholas en Roumanie", in: CHIESA GRECA 1973, Bd. III, S.1271-1278.
NERCESSIAN 1981	Nercessian, Nora Nduriza: The Cappella Palatina of Roger II.: the Relationship of its Imagery to its Political Function, Diss., Los Angeles 1981.
NEUMANN 1986	Neumann, Ronald: Parteibildungen im Königreich Sizilien während der Unmündigkeit Friedrichs II. (1198-1208), Frankfurt a. M., Bern, New York 1986.
NICKEL 1978	Nickel, Heinrich (Hrsg.): Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. (Materialien des V. Kolloquiums für byzantinische und osteuropäische Kunst des Mittelalters), Halle 1978.
NICKEL 1983	Nickel , Heinrich (Hrsg.): Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jahrhundert), Halle 1983.
NICKEL 1988	Nickel , Heinrich (Hrsg.): Ikone und frühes Tafelbild, Halle 1988.
NILGEN 1981	Nilgen, Ursula: „Maria Regina - Ein politischer Kultbildtypus?", Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19, 1981, S.1-34.
NIMMO/ OLIVETTI 1985/ 86	Nimmo, Maria, Carla Olivetti: „Sulle techniche di trasportazione dell'imagine in epoca medievale", Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, S. III, VIII - IX, 1985-86, S.399-411.

NOORDELOOS 1942	Noordeloos, P.: „La translation de S. Antoine en Dauphiné“, Analecta Bollandiana 60, 1942, S.68-81.
NORDHAGEN 1987	Nordhagen, Per Jonas: „Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts“, DOP 41, 1987, S.453-460.
NUGENT 1933	Nugent, Margherita: Affreschi del Trecento nella cripta di S.Francesco ad Irsina. Bergamo 1933.
OAKESHOTT 1967	Oakeshott, Walter: Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert, Wien, München 1967.
O'CONNOR 1980	O'Connor, Elizabeth Carrol Waldron: The Star Mantle of Henry II., Diss. (Mikrofilm, Kopie), Columbia University 1980.
OERTEL 1937-40	Oertel, Robert: „Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen“, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 5. Bd., 1937-40, S.217-314.
OERTEL 1966	Oertel, Robert: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966. (1.Aufl. 1953)
OHNSORGE 1947	Ohnsorge, Werner: Das Zweikaiserproblem im früheren Mittelalter. Die Bedeutung des byzantinischen Reiches für die Entwicklung der Staatsidee in Europa, Hildesheim 1947.
OHNSORGE 1958	Ohnsorge, Werner: Abendland und Byzanz. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der byzantinisch-abendländischen Beziehungen und des Kaisertums, Weimar 1958.
O'MEARA 1977	O'Meara, Clara Ferguson: The Iconography of the Facade of Saint-Gilles-du-Gard, Diss., Pittsburgh 1977.
OPERE D'ARTE 1987	Opere d'arte dal XII al XVII secolo, Ausst.-Kat., Palermo 1987.
OROFINO 1994 ff.	Orofino, Giulia: I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. Bd.I: I secoli VIII-X, Rom 1994; Bd.II,1: I codici preteobaldiani e teobadiani, Rom 1996.
OTRANTO 1988	Otranto, Giorgio**:** „Per una metodologia della ricerca storico-agiografica: il Santuario micaelico del Gargano tra Bizantini e Longobardi“, Vetera Christianorum 25, 1988, S.381-405.
OTRANTO 1990	Otranto, Giorgio**:** „Il *Regnum* longobardo e il santuario micaelico del Gargano: note di epigrafia e storia“, in: Puglia paleocristiana e altomedievale (Vetera Christianorum, sezione Apulia Res) V, 1990, S.173-188.
PACE 1980	Pace, Valentino: "La pittura delle origini in Puglia (sec.IX-XIV)" in: PUGLIA BISANZIO 1980, S.317-400.
PACE 1982	Pace, Valentino: "Pittura bizantina nell'Italia meridionale (sec.XI-XIV)" in: I BIZANTINI 1981, S.427-494.
PACE 1983	Pace, Valentino: „Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons. Problems of Models“ in: Medieval Armenian Culture, Hrsg. Thomas J. Samuelian, Michael E. Stone, University of Pennsylvania 1983, S.291-305.
PACE 1985A	Pace, Valentino: „Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale 'greca'“, in: PITTURA 1985, S.385-394.
PACE 1985B	Pace, Valentino: „Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana“ in: Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina 32, 1985, S.259 ff.
PACE 1986	Pace, Valentino: „Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale 'greca'“, in: PITTURA 1986, S.451-460.
PACE 1987	Pace, Valentino: „La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel medioevo“, BBGG, n.s.41, 1987, S.47-87.
PACE 1993	Pace, Valentino: „Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta“ in: Il classicismo. Medioevo - Rinascimento - Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi (1986), Bologna 1993, S.71-90.
PACE 1994A	Pace, Valentino: „La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria“, in: PITTURA 1994, S.270-287.
PACE 1994B	Pace, Valentino: „La pittura medievale in Puglia“, in: PITTURA 1994, S.289-303.
PACE 1994C	Pace, Valentino: Apulien, Basilicata, Kalabrien. (Kunstdenkmäler in Italien). Darmstadt 1994.
PACE 1995	Pace, Valentino: „Miniatura di testi sacri nell'Italia meridionale al tempo di Federico II“, in: FEDERICO BARI 1995, S.434-439.
PACE 1996	Pace, Valentino: „Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco“ in: STUDI D'ELIA 1996, S.157-165.
PACE 1997	Pace, Valentino: „L'affresco nella chiesa di San Luca a Cattaro (Kotor) e il ricordo della chiesa di Roma“, in: L'église de Saint-Luc à travers les siècles. Colloque scientifique à l'occasion des 800 ans de l'église de Saint-Luc à Kotor, Kotor 1997, S.107-117.
PACE o.J. (1996/97)	Pace, Valentino: „Modi, motivi e significato della pittura bizantina nell'Italia meridionale continentale postbizantina. I casi di età tardonormanna e protosveva: da Lecce ad Anglona“, ZOGRAF 25 oder 26, "1996" oder "1997" (dem Gedächtnis von Vojislav Djuric' gewidmet). [läßt sich momentan nicht verifizieren]
PACE 1998	Pace, Valentino: „Il mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e maestranze“, in: Andar per mare. Puglia e mediterraneo tra mito e storia, Ausst.-Kat. (Bari 1997), Hrsg. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, S.287-300.

PADULA 1980	Padula, Mauro und Camilla: "Monastero benedettino di Santa Maria di Picciano o dell'Annunziata, Matera" in: INSEDIAMENTI BENEDETTINI 1980, S.605-608.
PADULA 1981	Padula, Mauro: Presenza benedettina a Matera, Matera 1981.
PADULA 1984	Padula, Mauro: "Presenza benedettina a Matera" in: ESPERIENZA MONASTICA 1984, S.345-350.
PADULA/ MOTTA 1988	Padula, Mauro, Camilla Motta: „Le torri lucane della costa jonica“, in: PUGLIA E BASILICATA 1988, S.101-108.
PADULA/ MOTTA 1989	Padula, Mauro, Camilla Motta: La visitazione e la festa della bruna, Matera 1989.
PADULA/ MOTTA 1992	Padula, Mauro, Camilla Motta: Piazza Vittorio Veneto. La Storia, Matera 1992.
PADULA 1993	Padula, Mauro: Il Pontefice Urbano II a Matera. Centenario 1093 - 1993, Matera 1993.
PALADINO 1919	Paladino, G.: „La badia di Sant'Angelo al Raparo in Basilicata“, Bolletino d'Arte, a. XIII, 1919, S. 57-59.
PANARELLI 1997	Panarelli, Francesco: Dal Gargano alla Toccana: Il monachesimo riformato latino dei Pulsanesi (secoli XII-XIV), Rom 1997. (Istituto Italiano per il medio evo, Nuovi studi storici 38)
PANOFSKY 1978	Panofsky, Erwin: "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung“ in: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts) Köln 1978, S.68-125.
PANTONI 1959	Pantoni, A.: „Opinioni, valutazioni critiche e dati di fatto sull'Arte Benedettina in Italia“, Benedictina, Jg. XIII, 1959, Nr.1-2.
PARENZAN 1992	Parenzan, Pietro: La Gravina di Ginosa dalla preistoria ad oggi. Aspetti naturalistici, Galatina 1992.
PASCULLI FERRARA 1986	Pasculli Ferrara, Mimma: „I dipinti murali“, in: CRIPTA CATTEDRALE 1986, S.37-60.
PAUL 1983	Paul, Jacques: „Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II“, in: Le soleil, la lune et les etoiles au Moyen Âge (Colloque du CUER-MA), Aix-en-Provence 1983, S.261- 292.
PEDÍO 1962	Pedío, Tommaso: „Gli studi di storia patria in Basilicata dal secolo XV alla fine del secolo XVIII, ASCL XXXI, 1962 (Atti del primo congresso storico della Basilicata, Matera, Potenza 1962), S.151-206.
PEDÍO 1 - 5, 1987-89	Pedío, Tommaso: La Basilicata dalla caduta dell'Impero Romano agli Angioini: Bd. 1: La regione nei suoi aspetti geo-fisici ed antropostorici, Bari 1987. Bd. 2: La Basilicata longobarda, Bari 1987. Bd. 3: La Basilicata normanna, Bari 1987. Bd. 4: La Bas. da Federico II a Roberto d'Angio, Bari 1988. Bd. 5: La Basilicata da Roberto a Renato d'Angio, Bari 1989.
PELLEGRINI 1984	Pellegrini, Luigi: Insediamenti francescani nell'Italia del Duecento, Rom 1984.
PEPE/ CIVITA 1995	Pepe, Adriano und Mauro Civita: „La cattedrale di Altamura“, in: FEDERICO BARI 1995, S.277-284.
PERRI 1988	Perri, Vittorio: „I problemi ecclesiali posti dall'iconoclasmmo e la chiesa di Roma“, in: ICONA E ICONOCLASTIA 1988, S.25-33.
PERTUSI 1964	Pertusi, Agostino: „Bisanzio e l'irradiazione della sua civiltà in Occidente nell'alto medioevo“, in: Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XI: Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'alto medioevo (18.-23. April 1963), Spoleto 1964, S.75-134.
PERTUSI 1965	Pertusi, Agostino: „Aspetti organizzativi e culturali dell'ambiente monacale greco dell'Italia meridionale“, in: EREMITISMO 1965, S.382-426.
PERTUSI 1973	Pertusi, Agostino: „Rapporti tra il monachesimo italo-greco ed il monachesimo bizantino nell'Alto Medio Evo“, in: CHIESA GRECA 1973, S.473-521.
PERTUSI 1978	Pertusi, Agostino: „(Ai confini tra religione e politica) La contesa per le reliquie di San Nicola tra Bari, Venezia e Genova“, Quaderni medievali 5, 1978, S.6-56.
PÉTIET 1914	Pétiet, René: Contribution à l'histoire de l'ordre de St.-Lazare de Jérusalem en France, Paris 1914.
PETTA 1974	Petta, Marco: "Codici del monastero di S.Elia di Carbone conservati nella biblioteca dell'Abbazia di Grottaferrata", Puglia Paleocristiana II, Galatina 1974, S.255-276.
PIAZZA S. FRANCESCO 1986	Matera, Piazza S. Francesco d'Assisi. Origine ed evoluzione di uno spazio urbano, Matera 1986.
PICASSO 1991	Picasso, Giorgio: „Il monaco“, in: CONDIZIONE UMANA 1991, S.279-292.
PICCININNI 1980	Piccininni, Renata: "Sui cicli affrescati nel portico dell'antica Basilica Vaticana" in: FEDERICO ROMA 1980, S.33-39.
PILTZ 1977	Piltz, Elisabeth: Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclesiastiques, Stockholm 1977.
PIRENNE 1987	Pirenne, Henri: Mohammed un Karl der Große. Die Geburt des Abendlandes, Stuttgart, Zürich 1987.
PLÖTZ 1984	Plötz, Robert: „Beiträge zur Ikonographie des Hl. Jacobus Maior im Hochmittelalter“, in: WALLFAHRT 1984, S.248-264.
PONCELET 1912	Poncelet, Albert: „Boémond et S. Léonard“, Analecta Bollandiana XXXI, 1912, S.24-44.
PONZETTI 1941	Ponzetti, Francesco Maria: „Cripte ed eremi medioevali di Altamura“, Iapigia XII, 1941, S.78-111.
PRANDI 1973	Prandi, Adriano: „Elementi bizantini e non bizantini nei santuari rupestri della Puglia e della Basilicata“, in: CHIESA GRECA 1973, Bd.3, S.1363-1376.

PREVITALI 1959A	Previtali, Giovanni: „Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano“, Paragone 115, 1959, S.3-18.
PREVITALI 1959B	Previtali, Giovanni: „La controversia seicentesca sui ‘primitivi’“, Paragone 119, 1959, S.3-28.
PUCHNER 1978	Puchner, Walter: „Lazarusbrauch in Südosteuropa. Proben und Überblick“, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, n.s., Bd. XXXII (Gesamtserie Bd.81), 1978, S.17-40.
RESTAURI IN CATTEDRALE 1986	Restauri in cattedrale, Hrsg. La Scaletta, Matera 1986.
RESTAURI IN PUGLIA 1983	Restauri in Puglia 1971-81. Ausst.-Kat., 2 Bde., Bari 1983.
RESTLE 1967	Restle, Marcel: Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. 3 Bde., Recklinghausen 1967.
RESTUCCI 1981	Restucci, Amerigo: Itinerari per la Basilicata (Guide de l'Espresso 18), Rom 1981.
RICE 1950	Rice, David Talbot: Byzantine Painting and the Developments in the West before A.D.1200, London o.J. (1950).
RICE 1961	Rice, David Talbot: Beginn und Entwicklung christlicher Kunst, Köln 1961.
RICE 1964	Rice, David Talbot: Byzantinische Kunst, München 1964.
RICE 1965	Rice, David Talbot: „The twelfth Century Renaissance in Byzantine Art, Hull 1965. (Wiederveröffentlicht in: RICE 1973, Nr.VIII)
RICE 1968	Rice, David Talbot: Die Kunst im byzantinischen Zeitalter, München 1968.
RICE 1972	Rice, David Talbot: The Appreciation of Byzantine Art, London 1972.
RICE 1973	Rice, David Talbot: Byzantine Art and its Influences. Collected Studies, London 1973.
RIDOLA 1912	Ridola, Domenico: La grotta dei pipistrelli e la grotta funeraria in Matera, Matera 1912.
RILL 1995	Rill**,** Bernd: Sizilien im Mittelalter. Das Reich der Araber, Normannen und Staufer, Stuttgart, Zürich 1995.
RIMOLDI 1958	Rimoldi, Antonio: L’apostolo San Pietro fondamento della Chiesa, principe degli apostoli ed ostiario celeste nella Chiesa primitiva dalle origini al Concilio di Calcedonia, Rom 1958.
RINTELEN 1968	Rintelen, Wolfgang von: Kulturgeographische Studien in der Italia Byzantina. Untersuchungen über die Kulte des Erzengels Michael und der Madonna di Costantinopoli in Süditalien (Archiv für Vergleichende Kulturwissenschaft, Hrsg. Anton Hilckmann), Meisenheim a.d. Glahn 1968.
RIZZI 1966	Rizzi, Alberto, „Per una storiografia artistica sulla Basilicata“, NapNob 5, 1966, S.199-206.
RIZZI 1968	Rizzi, Alberto, „La chiesa rupestre di S.Barbara a Matera“, NapNob 7, 1968, S.41-55, 86-99, 168-182.
RIZZI 1969	Rizzi, Alberto, „Note sulle chiese-cripte e il monacato greco in Basilicata“, NapNob 8, 1969, S.66-76, 130-138.
RIZZI 1973	Rizzi, Alberto: Gli affreschi delle chiese rupestri. Grupo di Studio del patrimonio storico-artistico-urbanistico della provincia di Matera, Bd. 2, Matera 1973.
ROMANO 1995	Romano, Andrea: „Federico II e lo Studium generale di Napoli“, in: FEDERICO ROMA 1995, S.149-156.
RONCAGLIA 1953	Roncaglia, P. M.: „Il primo incontro dei Francescani con i Greci: Fra Bartolomeo, O.F.M., e Giorgio Bardanes a Casole (Otranto)“, in: ATTI VIII CONGRESSO 1953, Bd. 1, S.448-452.
ROSSI TAIBBI 1959	Rossi Taibbi, G., Martirio di S. Lucia, Vita di S. Marina, Palermo 1959.
ROTILI 1980A	Rotili, Mario: Arte bizantina in Calabria e in Basilicata, Cava 1980.
ROTILI 1980B	Rotili, Mario: "La miniatura nello 'scriptorium' della badia di Cava nel Duecento"in: FEDERICO ROMA 1980, S.113-125.
ROTILI 1986	Rotili, Marcello: Benevento romana e longobarda. L’immagine urbana, o.O. (Benevent) 1986.
ROTILI 1993	Rotili, Marcello: „Benevento“, in: ITINERARI E CENTRI URBANI 1993, S.293-310.
RUBINO 1975	Rubino, Gregorio: "Architettura rupestre medioevale in Calabria" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.113-128.
RUGGERI 1975	Ruggeri, di, Raffaele: "Gli insediamenti rupestri della Basilicata" in: CIVILTÀ RUPESTRE 1975, S.99-105.
RUGGIERO 1991	Ruggiero, Bruno: Potere, istituzioni, Chiese locali: Aspetti e motivi del Mezzogiorno Medioevale dai Longobardi agli Angioni. (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo Spoleto), Bologna 1991. (1.Aufl.1977)
RUNCIMAN 1975	Runciman, Steven: Byzantine Style and Civilisation (Style and Civilisation. Ed. by John Fleming and Hugh Honour), Harmondsworth 1975.
SACK 1995	Sack, Dorothée: „Castel del Monte e l’Oriente“, in: FEDERICO BARI 1995, S.295-304.
SACK 1996	Sack, Dorothée: „Einige Bemerkungen zu den Beziehungen zwischen Castel del Monte und dem Orient“, in: KUNST IM REICH FRIEDRICHS II. 1996, S.41-44.
SAFRAN 1990	Safran, Linda: "Redating some South Italian frecoes: the first layer at S.Pietro, Otranto, and the earliest paintings at S.Maria della Croce, Casaranello", Byzantion LX, 1990, S.307-330.
SAFRAN 1992	Safran, Linda, S.Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy, Rom 1992.
SALAZARO 1871-75	Salazaro, D.: Studi sui monumenti dell’Italia meridionale dal IV al XIII secolo, 2 Bde., Neapel 1871, 1875.
SALMON 1960	Salmon, Pierre: Mitra und Stab. Die Pontifikalinsignien im römischen Ritus, Mainz 1960.
SAN NICOLA DEI GRECI 1990	San Nicola dei Greci. Un esempio di catalogazione informatica dei beni culturali, Matera 1990.

SANTERAMO O.J.	Santeramo, Salvatore: Le chiese distrutte di Barletta, Barletta 1921, Nachdruck in: Vista, F. S.: Note storiche sulla città di Barletta, Bd. II, o.O., o.J. (Barletta 1978).
SANTINI 1977	Santini, Giovanni: „Giuristi e collaboratori di Federico II. Piano di lavoro per una ricerca d'‘équipe'“ in: ATTI TERZE GIORNATE 1977, S.59-90.
SANTINI 1995	Santini, Giovanni: „I giuristi di Federico II: i giuristi di scuola, gli artefici dello Stato“, in: FEDERICO ROMA 1995, S.169-174.
SARRA 1939	Sarra, Raffaele: „La civita ed i sassi di Matera“, ASCL IX, 1939, S.15-39.
SCHALLER 1954	Schaller, Hans Martin: "Die staufische Hofkapelle im Königreich Sizilien", Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters namens der MGH (Hrsg. Fr. Baethgen/ Walther Holtzmann) 11, Heft 1, Münster, Köln 1954, S.462-505.
SCHALLER 1989	Schaller, Hans Martin: "Eustachius de Matera und Pandolfo Collenucio“ in: Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag, Hrsg. Günter Bernt, Fidel Rädle, Gabriel Silagi, Sigmaringen 1989, S.245-260.
SCHATZ 1990	Schatz, Klaus: Der päpstliche Primat. Seine Geschichte von den Ursprüngen bis zur Gegenwart, Würzburg 1990.
SCHELLER 1963	Scheller, R. W.: A survey of medieval model books, Haarlem 1963.
SCHMITT 1992	Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992.
SCHMOLL 1965	Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: "Sion - Apokalyptisches Weib - Ecclesia lactans. Zur ikonographischen Deutung von zwei romanischen Mater-Darstellungen in Metz und Pompierre" in: MISCELLANEA SCHNITZLER 1965, S.91-110.
SCHRADE 1963	Schrade, Hubert: Die romanische Malerei. Ihre Maiestas, Köln 1963.
SCHRADE 1964	Schrade, Hubert: Franz von Assisi und Giotto, Köln 1964.
SCHWEINFURTH 1947	Schweinfurth, Philipp: Byzantinische monumentale Wandmalerei, Mainz 1947.
ŠEVCENKO 1983	Ševcenko, Nancy P.: The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art, Turin 1983.
SINOPOLI 1988	Sinopoli, Nicola: „Santa Veneranda vergine e martire locrese“, Rivista Storica Calabrese, n.s., a. 9, Nr. 1-4, 1988, S.367-390.
SIRCH 1975	Sirch, Bernhard: Der Ursprung der bischöflichen Mitra und der päpstlichen Tiara, St. Ottilien 1975.
SKROBUCHA 1965	Skrobucha, Heinz: Kosmas u. Damian, Recklinghausen 1965.
SOTIRIOU 1956/58	Sotiriou, G. und M.: Icônes du Mont Sinai, 2 Bde., Athen 1956, 1958.
STHAMER 1926	Sthamer, Eduard: „Die Hauptstraßen des Königreichs Sizilien im 13. Jahrhundert“, in: STUDI SCHIPA 1926, S.97-112. (Repr. in: STHAMER 1994, S.309-324).
STHAMER 1994	Sthamer, Eduard: Beiträge zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte des Königreichs Sizilien im Mittelalter, Hrsg. und eingeleitet von Hubert Houben, Aalen 1994.
STRASSER 1996	Strasser, Gerhard F.: „Sankt Vitus oder Der Heilige Veit, der Veitstanz und die ‘von der Tarantel Gebissenen’“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.557-566.
STRUNK 1973	Strunk, Oliver: „A little known sticherion for translation of the relics of St. Nicholas“, in: CHIESA GRECA 1973, Bd. III, S.1261-70.
STUBBLEBINE 1966	Stubblebine, James H.: "Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting", DOP 20, 1966, S.87-101.
STYLIANOU 1985	Stylianou, Andreas und Judith A.: The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art, London 1985.
SUNTRUP 1978	Suntrup, Rudolf: Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts, München 1978.
TAKAYAMA 1993	Takayama, Hiroshi: The administration of the Norman kingdom of Sicily, Leiden, New York, Köln 1993.
TARDIOLI 1985	Tardioli**,** Franco, Le costituzioni di Melfi di Federico II, Rom 1985.
TAUBE 1911	Taube, Otto Freiherr von: „Zur Ikonographie St. Georgs in der italienischen Kunst“, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst VI, 1911, S.186-203.
TAVILLA 1991	Tavilla, Carmelo E.: „L'uomo di legge“, in: CONDIZIONE UMANA 1991, S.359-394.
TERASSE 1958	Terasse, Henri: Islam d'Espagne, une rencontre de l'Orient et de l'Occident, Paris 1958.
TESTI 1984	Testi Cristiani, Maria Laura: „Moduli compositivi tra XII e XIII secolo“, Critica d'Arte XLIX, quarta serie, n. 2, Juli-Sept.1984, S.89-92.
TINTORI 1978	Tintori, Lionetto: "Problemi di Restauro degli affreschi in Grotta" in: HABITAT 1978, S.229-233.
TIRELLI 1956	Tirelli, Vito: „La ‘universitas hominum Altamure’ dalla sua costituzione alla morte di Roberto d'Angiò“, ASP IX, 1956, S.51-144.
TOCCI 1975	Tocci, Michela: "Problemi di Architettura Minorita: esemplificazioni in Puglia", Bolletino d'Arte 60, 1975, S.201-208.
TOCCI 1982	Tocci, Michela: "La chiesa di S. Francesco a Lucera. Un esempio di architettura minorita medievale in Capitanata“, in: FRANCESCANI IN CAPITANATA 1982, S.175-182.
TOMMASELLI 1984	Tommaselli, Mario: „La grancia di San Basilio“, in: ESPERIENZA MONASTICA 1984, Bd. 2, S.364 ff.
TOMMASI 1994	Tommasi, Francesco: „Fonti epigrafiche dalla domus Templi di Barletta per la cronotassi degli ultimi maestri provinciali dell'ordine nel regno di Sicilia“ in: MILITIA SACRA 1994, S.167-202.
TOUBERT 1979	Toubert, Pierre: „La terre et les hommes dans l'Italia normande au temps de Roger II: l'exemple campanien“, in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.55-72.

TRACCE DEL SACRO 1990	Le Tracce del sacro. Arte e devozione in Lucania attraverso le opere restaurate nel decennio 1980-1990, Ausst.-Kat., Montescaglioso 1990.
TRAMONTANA 1979	Tramontana, Salvatore: „Città, ceti urbani e connessione fra possesso fondiario e potere nella monarchia di Ruggero II“, in: SOCIETÀ POTERE POPOLO 1979, S.157-172.
TRAMONTANA 1983	Tramontana, Salvatore: „Ceti sociali e gruppi etnici“, in: POTERE NORMANNA SVEVA 1983, S.147-164.
TRAMONTANA 1985	Tramontana, Salvatore: „Ceti sociali, gruppi etnici, rivolte“, in: POTERE ETÀ SVEVA 1985, S.151-166.
TRAMONTANA 1991	Tramontana, Salvatore: „La meretrice“, in: CONDIZIONE UMANA 1991, S.79-102.
TRIPPUTI 1984	Tripputi, Anna Maria: „Aspetti culturali dei pelegrinaggi pugliesi“, in: WALLFAHRT 1984, S.383-395.
TROMBETTI BUDRIESI 1992	Trombetti Budriesi, Anna Laura: „Sulle *Assise* di Ruggero II“, in: UNITÀ POLITICA 1992, S.63-84.
TRONCARELLI 1991	Troncarelli, Fabio: „Il medico“, in: CONDIZIONE UMANA 1991, S.337-358.
TRONZO 1987	Tronzo, William: „Setting and Structure in Two Roman Wall Decorations of the Early Middle Ages“, DOP 41, 1987, S.477-492.
UGGIERI 1990	Uggieri, Giovanni: „Il confine longobardo-bizantino in Puglia (problemi storico-geografici)“, Corsi di cultura sull’arte Ravennate e Bizantina 37, 1990, S.479-510.
VALLAND 1963	Valland, Rose: Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance, Paris 1963.
VEHSE 1932	Vehse, Otto: Benevent als Terrritorium des Kirchenstaates bis zum Beginn der avignonesischen Epoche, Rom 1932.
VELMANS 1980/81	Velmans, Tania: „L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin“, Cahiers Archèologiques 29, 1980/81, S.47-102.
VENDITTI 1967	Venditti, Arnaldo: Architettura bizantina nell’Italia meridionale. Campania - Calabria - Lucania, Bd.1, Neapel 1967.
VERDIER 1980	Verdier, Philippe: Le couronnement de la vierge. Les origines et les premiers developpements d'un theme iconographique, Paris 1980.
VESER 1995	Veser, Thomas: Schätze der Menschheit. Kulturdenkmäler und Naturparadiese unter dem Schutz der UNESCO, Stuttgart 1995.
VINACCIA 1915	Vinaccia, Antonio: I monumenti medioevali di Terra di Bari, Vol. 1, libri I-II, Bari 1915.
VITOLO 1984	Vitolo, Giovanni: „Insediamenti cavensi in Puglia“, in: ESPERIENZA MONASTICA, Bd. 2, 1984, S.3-166.
VITOLO 1992	Vitolo, Giovanni: „Il monachesimo latino nell’Italia meridionale (sec. XI-XII)“, in: ETÀ ABATE DESIDERIO III, 1, 1992, S.169-179.
VIVARELLI 1973	Vivarelli, Pia: "Pittura rupestre nell'alta Basilicata. La chiesa di S.Margherita a Melfi", MEFR.MA-TM 85, 1973-2, S.547-585.
VIVARELLI 1976	Vivarelli, Pia: "Problemi storici ed artistici delle cripte medievali nella zona del Vulture", Studi Lucani II, Galatina 1976, S.329-341.
VOLBACH 1966	Volbach, Wolfgang Fritz: „Byzanz und sein Einfluß auf Deutschland und Italien“, in: BYZANTINE ART LECTURES 1966, S.89-120.
VOLPE 1818	Volpe, Fracesco Paolo: Memorie storiche profane e religiose su la citta di Matera (del reverendo dott...canonico di quella cattedrale e dott. di legge), Neapel 1818.
VOLPE 1842	Volpe, Francesco Paolo: Descrizione ragionata di alcune chiese de’ tempi rimoti esistenti nel suolo campestre di Matera, Neapel 1842.
VOLPE 1843	Volpe, Francesco Paolo: Cenno circa l’origine, Festività e Coronazione avvenuta il 2 Luglio 1843, dell’Immagine di S. Maria della bruna in Matera, Neapel 1843.
WALTER 1968	Walter, Christopher: „Two notes on the Deesis“, REB 26, 1968, S.311-336. (Repr. in: WALTER 1977)
WALTER 1970	Walter, Christopher: „Further notes on the Deesis“, REB 28, 1970, S.161-187. (Repr. in: WALTER 1977)
WALTER 1977	Walter, Christopher: Studies in Byzantine Iconography, London 1977.
WALTER 1977A	Walter, Christopher: „Lazarus a Bishop“, in: WALTER 1977, Nr. VIII.
WALTER 1980	Walter, Christopher: „Bulletin on the Deesis and the Paraclesis“, REB 38, 1980, S.261-270.
WALTER 1982	Walter, Christopher: Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982.
WATT 1988	Watt, W. Montgomery: Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter, Berlin 1988
WEISS 1968	Weiss, Roberto: „Von Petrarca zu Erasmus“, in: Die Renaissance, Hrsg. Denys Hay, München, Zürich 1968, S.133-144.
WEITZMANN 1961	Weitzmann, Kurt: "Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuches", in: Festschrift für Hans R. Hahnloser, Basel, 1961, S.223-250. (Reprint in: WEITZMANN 1982A)
WEITZMANN 1963A	Weitzmann, Kurt: Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 107), Köln 1963.
WEITZMANN 1963B	Weitzmann, "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai", Art Bulletin XIV, No.3, Sept.1963, S.291-324. (Reprint in: WEITZMANN 1982B).
WEITZMANN 1965A	Weitzmann, "Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jh., in: Festschrift für Herbert von Einem, Berlin 1965, S.271-290. (Reprint in: WEITZMANN 1982B)

WEITZMANN 1965B	Weitzmann, Kurt, Chatzidakis, Miatev, Radojcic: Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien, München, 1965. (Neuausg. O. Miatev Die Ikonen, Sinai, Gr., Jugosl., Eltville 1978/87)
WEITZMANN 1966A	Weitzmann, "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the TwelfthCentury", DOP 20, 1966, S.3-24.
WEITZMANN 1966B	Weitzmann, Kurt "Icon Painting in the Crusader Kingdom", DOP 20, 1966, S.49-83. (Repr. in: WEITZMANN 1982B)
WEITZMANN 1966C	Weitzmann, "Fragments of an Early St. Nicholas Trptych on Mount Sinai", Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias, Per. IV, Vol. IV, 1964-65, Athen 1966, S.211-244. (Reprint in: WEITZMANN 1982B)
WEITZMANN 1972A	Weitzmann, "Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art" in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Vol. 21, 1972, S.387-408. (Reprint in: WEITZMANN 1982B)
WEITZMANN 1972B	Weitzmann, "Three Painted Crosses at Sinai" in: Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, Salzburg 1972, S.409-422. (Repr. in: WEITZMANN 1982B)
WEITZMANN 1975A	Weitzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200" in: The Year 1200. A Symposium, New York 1975, S.53-93. (Repr. in: WEITZMANN 1982A).
WEITZMANN 1975B	Weitzmann, "A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus" in: Studies in the Memory of David Talbot Rice, Edinburgh 1975, S.245-270. (Reprint in: WEITZMANN 1982B)
WEITZMANN 1976	Weitzmann, Kurt, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol.1: From the sixth to the tenth Century, Princeton 1976.
WEITZMANN 1978	Weitzmann, Die Ikone. 6. bis 14. Jahrhundert, München 1978.
WEITZMANN 1982A	Weitzmann, Kurt, Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium, London 1982.
WEITZMANN 1982B	Weitzmann, Studies in the Arts at Sinai. Essays. Princeton (N.J.) 1982.
WEITZMANN 1982C	Weitzmann, Die Ikonen, Freiburg, Basel, Berlin 1982. (=Le Icone, Mailand 1981)
WEITZMANN 1983	Weitzmann, Kurt: The St.Peter Icon of Dumbarton Oaks, Washington D.C. 1983.
WEITZMANN 1984	Weitzmann, „Crusader Icons and ‘maniera greca’“, in: BYZANZ UND DER WESTEN 1984, S.143-170.
WEITZMANN-FIEDLER 1967	Weitzmann-Fiedler, Josepha: „Zur Illustration der Margaretenlegende“, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XVII, 1966, S.17-48.
WELLEN 1961	Wellen, G. A.: Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit, Utrecht, Antwerpen 1961.
WESSEL 1960	Wessel, Kurt: „Die Entstehung des Crucifixus“, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, Heft 1, 1960, S.95-111.
WETTSTEIN 1960	Wettstein, Janine. Sant’Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie. (Travaux d'humanisme et Renaissance XII), Genf 1960.
WETTSTEIN 1971	Wettstein, Janine: La fresque Romane. Italie- France- Espagne. (Ètudes comparatives I), Genf, Paris 1971.
WETTSTEIN 1987	Wettstein, Janine: La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours a Léon (Études comparatives II), Genf, Paris 1987.
WHARTON 1988	Wharton, Annabel Jane: Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces, Pennsylvania, London 1988.
WHITE 1962	White, Lynn, Jr.: Medieval Technology and Social Change, Oxford 1962.
WHITE 1938	White, Lynn, Jr.:Latin Monasticism in Norman Sicily, Cambridge (Mass.) 1938.
WIEST 1995	Wiest, Elisabeth: „Die Anfänge der Johanniter im Königreich Sizilien bis 1220“, in: Von Schwaben bis Jerusalem. Facetten staufischer Geschichte. Hrsg. Sönke Lorenz, Ulrich Schmidt, Sigmaringen 1995.
WINKELMANN 1990	Winkelmann, Friedhelm: „‘Über die körperlichen Merkmale der gottbeseelten Väter.’ Zu einem Malerbuch aus der Zeit zwischen 836 und 913“, in: Fest und Alltag in Byzanz, Hrsg. Günter Prinzing, Dieter Simon (Festschrift für H.G.Beck), München 1990, S.107-129.
WITTMANN 1967	Wittmann, Anneliese: Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion, Berlin 1967.
WOLLESEN 1981	Wollesen, Jens T.: „Die Fresken im Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Papst Nikolaus’ III. (1277-1280)“, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19, 1981, S.35-83.
WUNDERLICH 1996	Wunderlich, Werner: „Sankt Michael. Vom Sankt Michael zum Deutschen Michel? Zur Karriere eines seltsamen Nationalheiligen“, in: HERRSCHER HELDEN HEILIGE 1996, S.511-524.
ZIMDARS 1988	Zimdars, D.: Die Ausmalung der Franziskanerkirche Santa Caterina in Galatina/ Apulien, München 1988.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Wörtlich oder inhaltlich übernommene Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Die Untersuchungen der Denkmäler wären nicht möglich gewesen ohne die Hilfe verschiedener Personen und Institutionen, denen ich hiermit herzlich danken möchte:

an erster Stelle Gianfranco Lionetti, Matera und Piero di Canio, Ginosa,
weiterhin Prof. Carlo Dell'Aquila und Raffaela Buongermino, Laterza,
den Mitarbeitern des Museo Pomarici-Santommasi und Saverio Perrini, Gravina,
Dr. Vittorio Savona und den Mitarbeitern der Sopraintendenza BB.SS.AA. sowie Mauro Padula, Matera;

danken möchte ich ferner den Mitarbeitern, die mir in den folgenden Bibliotheken und Archiven eine angenehme Arbeit ermöglicht haben:
Biblioteca Hertziana und Biblioteca dell' Istituto Giustino Fortunato, Rom,
Biblioteca Provinciale und Archivio di Stato, Matera,

sowie Prof. Valentino Pace für zahlreiche Anregungen und Hinweise,
Prof. Vera von Falkenhausen, Rom und Prof. Hubert Houben, Lecce für die Druchsicht des historischen Abschnitts der Arbeit.

Diese Arbeit widme ich Priv.-Doz. Jean-Pierre Dubost, Universität Stuttgart
und all meinen Freunden in Matera.

Italienische Malerei vor Giotto: Wandmalerei und Geschichte des Gebiets um Matera (Apulien/ Basilicata) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts

Matera, Laterza, Ginosa, Gravina

II. Bildteil

1. Matera 1
Wehrbauten 3
Kirchen und Konvente 4

1.1. *Cripta del Peccato Originale* 6
1.2. Kathedrale S. Maria della bruna (S. Eustachio) 7
1.3. S. Giovanni in Monterrone 10
1.4. S. Lucia alle Malve (SS. Agata e Lucia) 12
1.5. S. Nicola dei Greci 15
1.6. SS. Pietro e Paolo 16
1.7. S. Spirito 17
1.8. *S. Nicola al Seminario* 19
1.9. S. Donato (Convicinio di S. Antonio) 20
1.10. S. Maria della Valle (*La Vaglia*) 20
1.11. S. Maria della Palomba 24
1.12. Madonna degli Angeli 25
1.12. *S. Falcione* (S. Canione) 27
1.14. Madonna delle tre porte 28
1.15. Madonna delle Croci (auch *della Croce*) 30
1.16. S. Nicola a Chiancalata 31
1.17. *Cripta del Cristo docente* (*Cripta del Battista in Contrada Agna*) 33
1.18. S. Michele all'Ofra 34
1.19. S. Nicola al Saraceno (S. Nicola della Murgia, *Cripta del Saraceno*) 35
1.20. Cristo la Selva (SS. Crocefisso della Selva) 36
1.21. *S. Nicola all'Annunziata* (S. Maria de Olivara) 36
1.22. S. Eustachio alla Gravina (*S. Lucia alla Gravina*) 37
1.23. S. Gennaro al Bradano (*S. Lucia al Bradano*) 39
1.24. Masseria Jesce 40

2. Laterza

S. Maria Maggiore 42
2.1. S. Domenica (Mater Domini) 42
2.2. S. Antonio del Fuoco (S. Antonio Abate/ de Vienna/ de lo Grande) 42
2.3. S. Leucio 43
2.4. S. Giorgio 43
2.7. S. Caterina II 43

3. Ginosa

Ortskern mit Kastell und Casale 45
3.1. S. Domenica 45
3.2. S. Vito Vecchio 47
3.3. S. Leonardo Vecchio 47
3.4. S. Salvatore 47

3.5. S. Croce (*S. Bartolomeo*) 48
3.6. S. Marco (Rivolta) 49
3.7. S. Barbara 49
3.8. S. Sofia 50
3.9. S. Lucia 50

4. Gravina
Topographie 51
4.1. S. Michele delle grotte 53
4.2. *Cripta Tota* 54
4.3. *S. Vito Vecchio* 55
4.5. S. Maria degli Angeli, Madonna della Stella 57
4.6. *Chiesa rupestre della Deesis*/ *Padre Eterno* 58
4.7. Kopf eines Heiligen, Museo Pomarici-Santommasi 59

5. Vergleichsabbildungen 60

Abbildungsnachweise:

Bei allen Abbildungen des Bildteils handelt es sich um eigene Aufnahmen des Verfassers mit folgenden Ausnahmen:

S.10 o.r., S.29 m.l., S.29 u.r., S.36 u.l. und r.: Abb. 5.16., 5.17., 5.18.:
Sopraintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata (BB.AA.SS.), Matera.

S.25 u.r., S.27 m.l.: GUIDA 1988.

S.42 u.; Abb. 5.2., 5.3., 5.4., 5.15., 5.19., 5.33, 5.34.: Biblioteca Hertziana, Rom.

S.45 u.r., S.46 m.r., S.46 u.r., S.48 m.l., S.50 m.l.: BOZZA/ CAPONE 1991.

S.54 oben + l. u., S.55 oben, S.57 oben l.+r.: Saverio Perrini, Gravina.

Abb. 5.11.: ANTHONY 1951.

Abb. 5.12.: PACE 1994C.

Abb. 5.13., 5.29.: DEMUS 1968.

Abb. 5.14.: PUGLIA BISANZIO 1980.

Abb. 5.24.: KRÖNIG 1965A.

Abb. 5.25.: KRÖNIG 1965B.

Abb. 5.26.: WEITZMANN 1966A.

Abb. 5.27., 5.28.: LADNER 1941.

Abb. 5.30.: TRONZO 1987.

Abb. 5.31.: ARS SACRA 1950.

Abb. 5.32.: NILGEN 1981.



Zentrum der Stadt: Piazza Duomo zwischen Civitas und Castelvecchio



Civitas



Sasso Barisano mit S. Pietro Barisano



Torre Capone, Eckturm des Castelvecchio



Sasso Caveoso und Castelvecchio





Rückseite der Civitas





Monterrone mit freiliegenden Apsiden



Matera, Castelvecchio



Miglionico



Miglionico

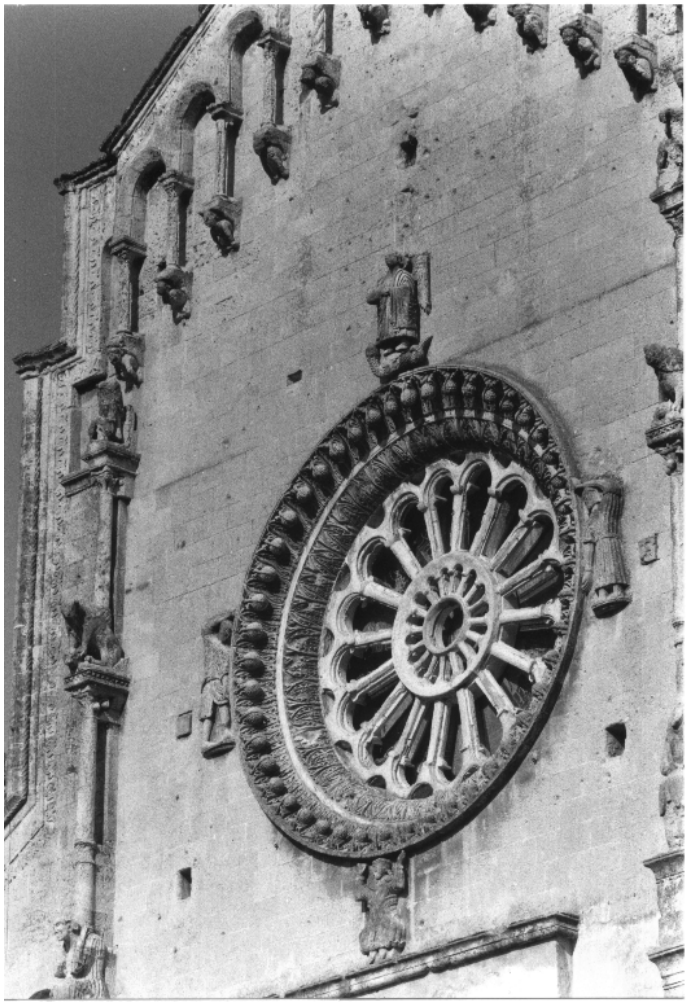


Matera, Civitas, Torre Metellana



Girifalco

Kirchen/ Konvente/ Piazza Vittorio Veneto



Kathedrale, Westrose



S. Domenico



Mater Domini



S. Maria Nova (S. Giovanni)



SS. Maria Annunziata

S. Pietro Caveoso



Nische aus der Bauzeit



Seitenkapelle: Wandbilder des 15. Jh.

S. Vito alla Murgia



Rechter Chorraum



Hauptraum mit Spuren eines Wandbildes

Madonna delle virtù



Mittelschiff



Kreuzigung (spätes 14. Jh.)

1.1. *Cripta del Peccato Originale*



Linke Apsis



Hauptapsis



Genesis/ Handwaschung



Rechte Apsis



Erschaffung Adams



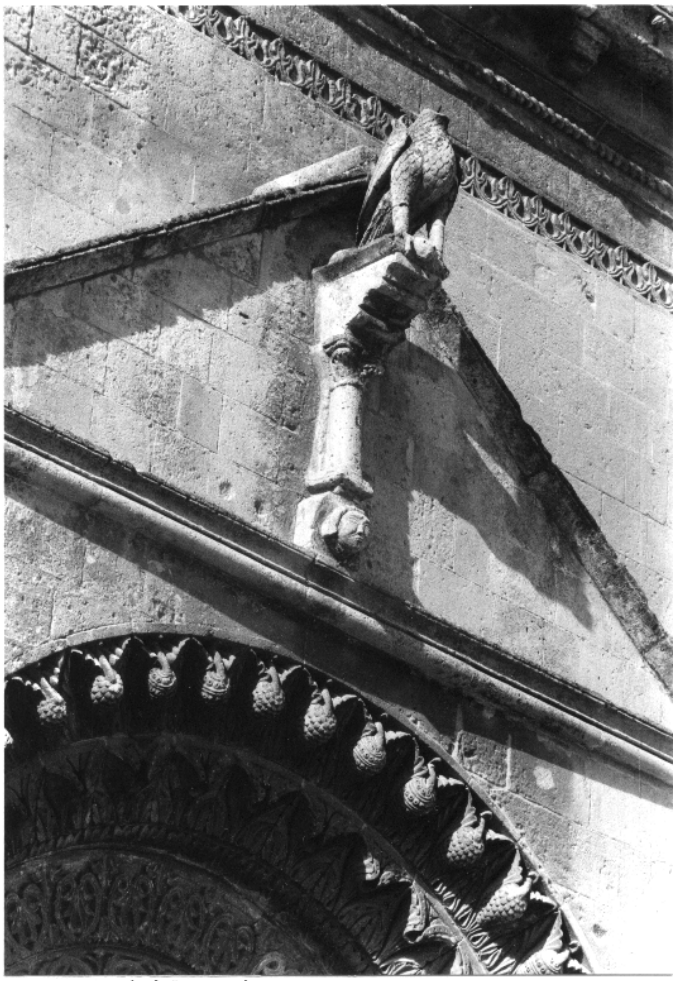
Sündenfall, Vertreibung

1.2. Kathedrale





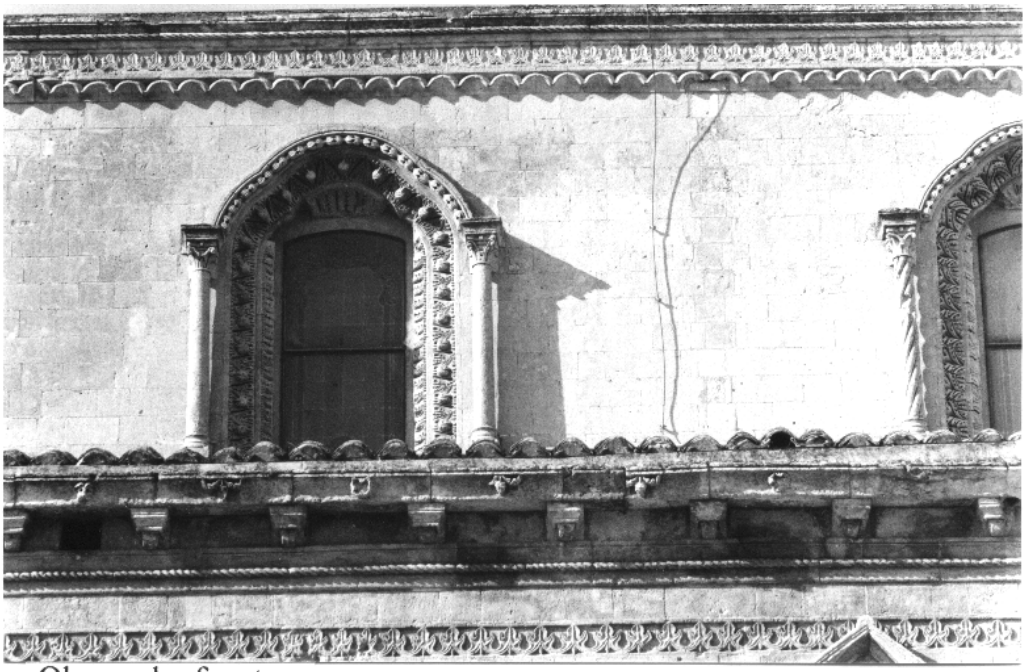
Rechtes Querhaus: Eustachius



Porta dei Leoni



Adlerkapitell (Halbsäule am rechten Vierungspfeiler)



Obergadenfenster



Kapitell 1 links



Kapitell 2 links



Kapitell 2 rechts



Tympanon der porta della piazza



1.) *Madonna della bruna*

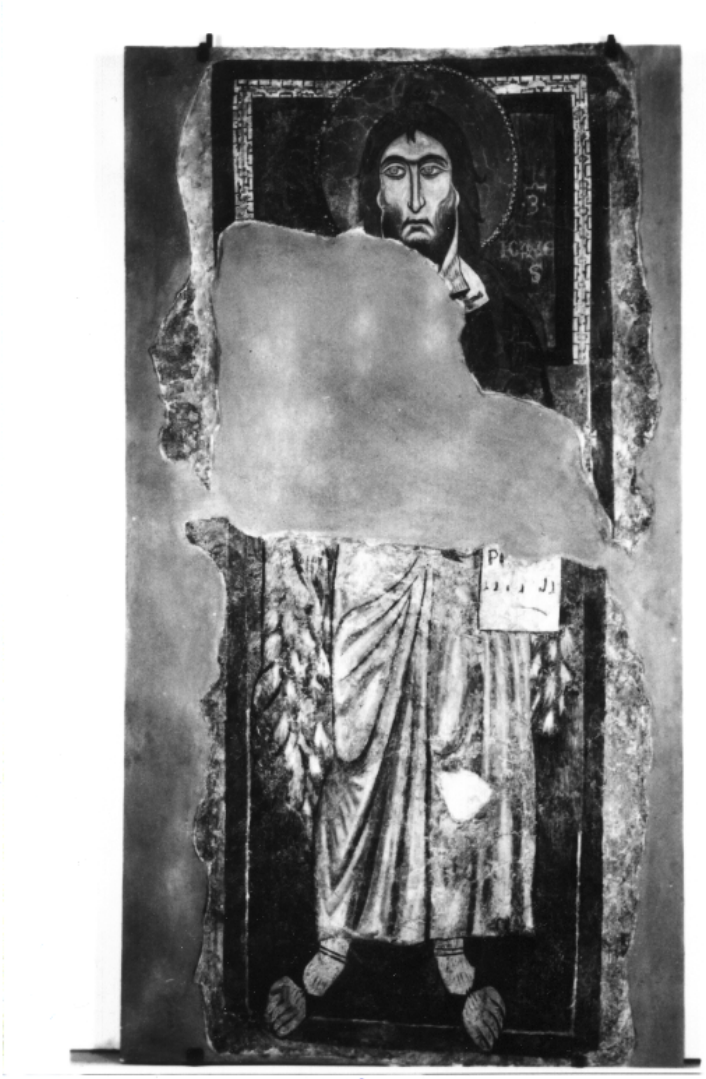


2.) Jüngstes Gericht

1.3. S. Giovanni in Monterrone



S. Pietro Caveoso und der Monterrone



1.) Johannes der Täufer



2.) Christus



3.) Dominikus (?)



4.) Nikolaus(/Michael)



5.) Madonna / Inschrift



6.) Verkündigung



7.- 8.) Jakobus, Petrus



9.) Palimpsest 1



10.) Palimpsest 2

1.4. S. Lucia alle Malve



Der Nonnenkonvent am Rand der Gravina



Linkes Schiff



Mittelschiff



S. Lucia in Cività



Konventsgebäude von 1796



1.- 2.) Madonna lactans/ Erzengel Michael



3.) Palimpsest: (Nikolaus ?)/ Gregor



4.) Agatha und Fragmente



5.- 6.) Benedikt, Johannes der Täufer



7.) Scholastica



8.) Madonna mit Kind



9.) Heilige Königin



10.) Heiliger Bischof



11.) Palimpsest: Vitus







12.- 14.) Kreuzabnahme, Nikolaus, Marienkrönung

1.5. S. Nicola dei Greci



Rechts unten außerhalb der Civitas: S. Nicola



1.) Heiliger



2.) Palimpsest



3.) (Franziskus ?)



4.- 5.) Nikolaus, Barbara



6.- 7.) Pantaleon, Madonna



8.) Kreuzigungsgruppe



9.- 10.) Antonius Abbas, Petrus Martyr

1.6. SS. Pietro e Paolo



S. Francesco, Fassade



Cella campanaria, Ostwand mit ehemaligem Portal



Lanzettfenster an der Nordfassade



SS. Pietro e Paolo



1.) Vincentius



2.) Apsis



3.) Heiliger Papst, Bischof, Madonna orans



4.) Fragment (Margareta ?)

1.7. S. Spirito







Gemauerter Bogen



Johanniterkapelle Mater Domini: Marienbild



1.) Apsis



2.) Heilige



3.) Palimpsest - Vitus



4.) Szenen aus der Vita eines Heiligen



5.) Madonna und Kind



6.) Kreuzigungsszene

1.8. *S. Nicola al Seminario*



S. Maria de Armeniis





1.) Petrus



2.) Deesis: Johannes der Täufer

1.9. S. Donato (Convicinio di S. Antonio)



Der Convicinio im Zentrum des Casalnuovo
(4. Reihe von unten)



Portal des Convicinio



Donatus

1.10. S. Maria della Valle



Fassade



Nische am Pfeiler gegenüber dem Eingang



Das einzige skulpierte Kapitell



Unvollendete Treppe



Ziborium



1.) Deesis



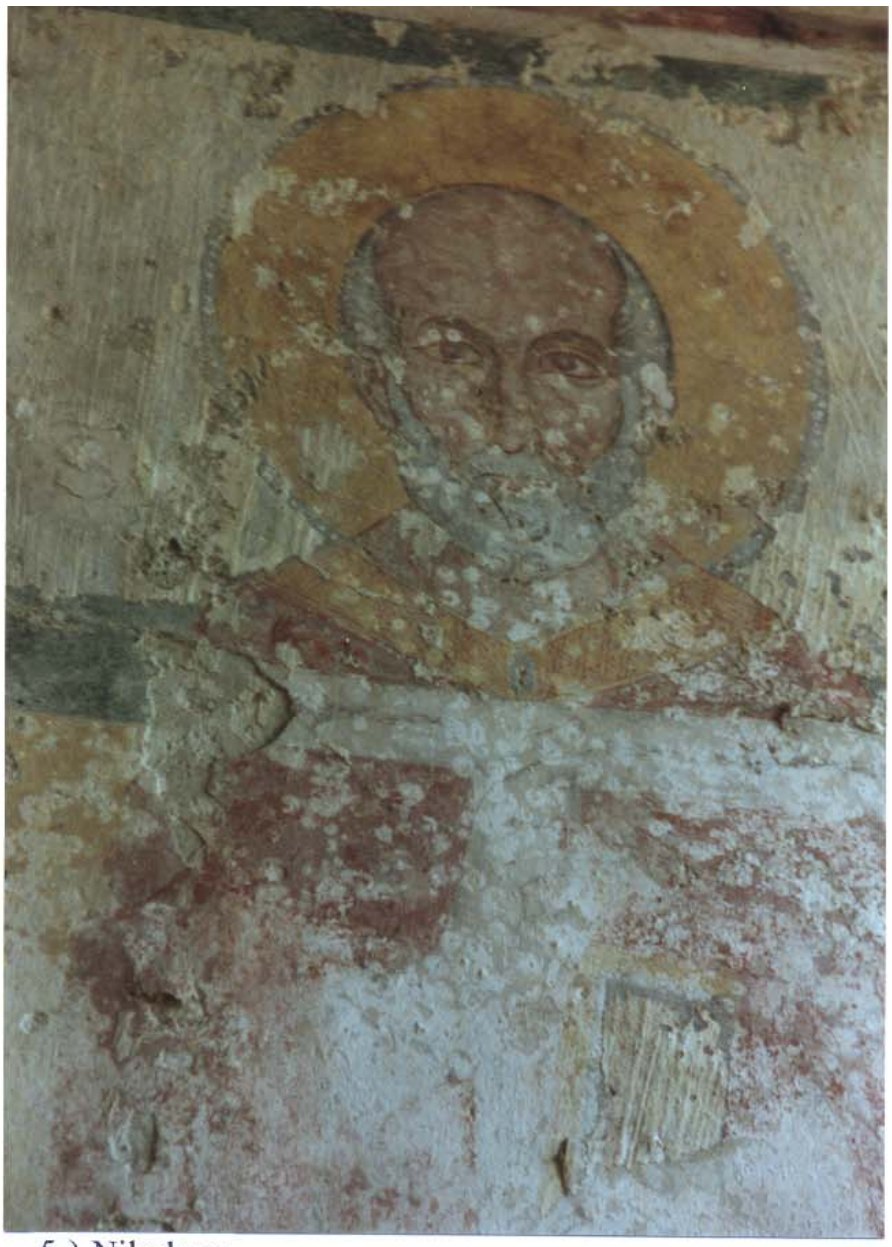
2.) Anna/ Maria



4.) Madonna und Kind



3.) Heilige Nonne



5.) Nikolaus



6.) Heiliger Mönch



7.) Fragment in der Sopraintendenza

1.11. S. Maria della Palomba





1.12. Madonna degli Angeli







1.) Sophia



2.- 3.) Petrus, Madonna



2.) Petrus



4.) Heiliger



5.) Erzengel Michael



6.) Madonna



8.) Heiliger



7.) Nikolaus



9.) Nikolaus



10.) Gilius



11.) Antonius

1.13. *S. Falcione*



Heutiger Zustand





1.) Nikolaus



2.) Darbringung im Tempel



3.) Nikolaus (?)

1.14. Madonna *delle Tre Porte*







1.) Madonna



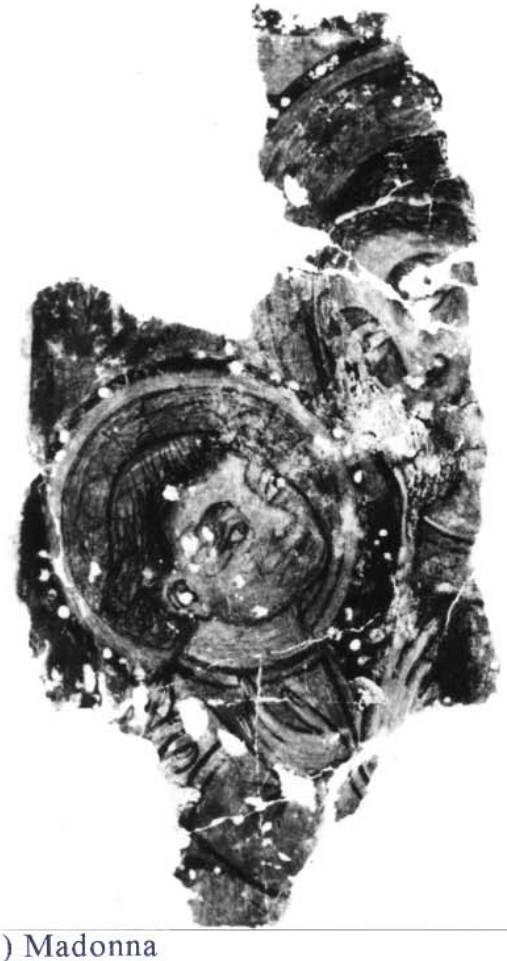
Heutiger Zustand



1.) Kind



2.) Kreuzigungsgruppe



3.) Madonna

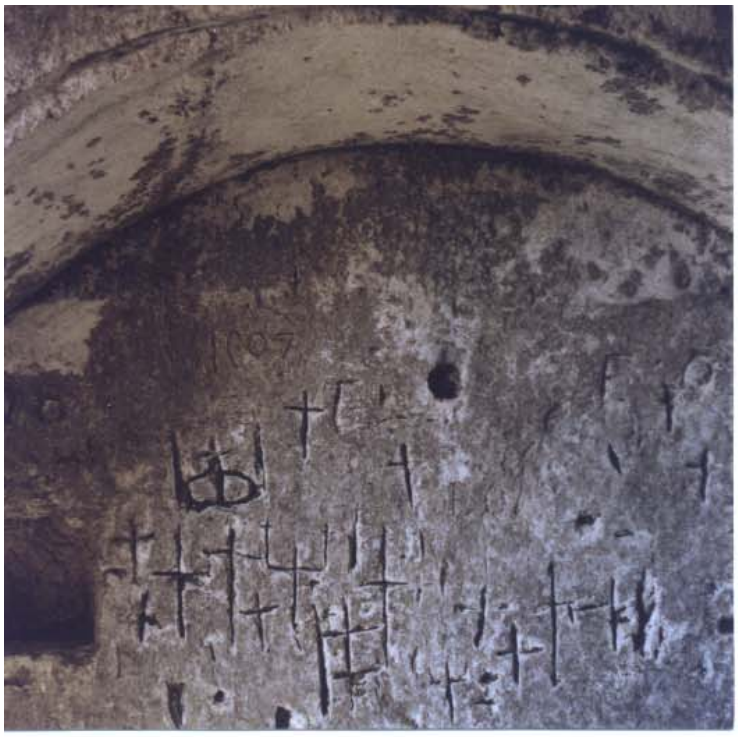
1.15. Madonna delle Croci





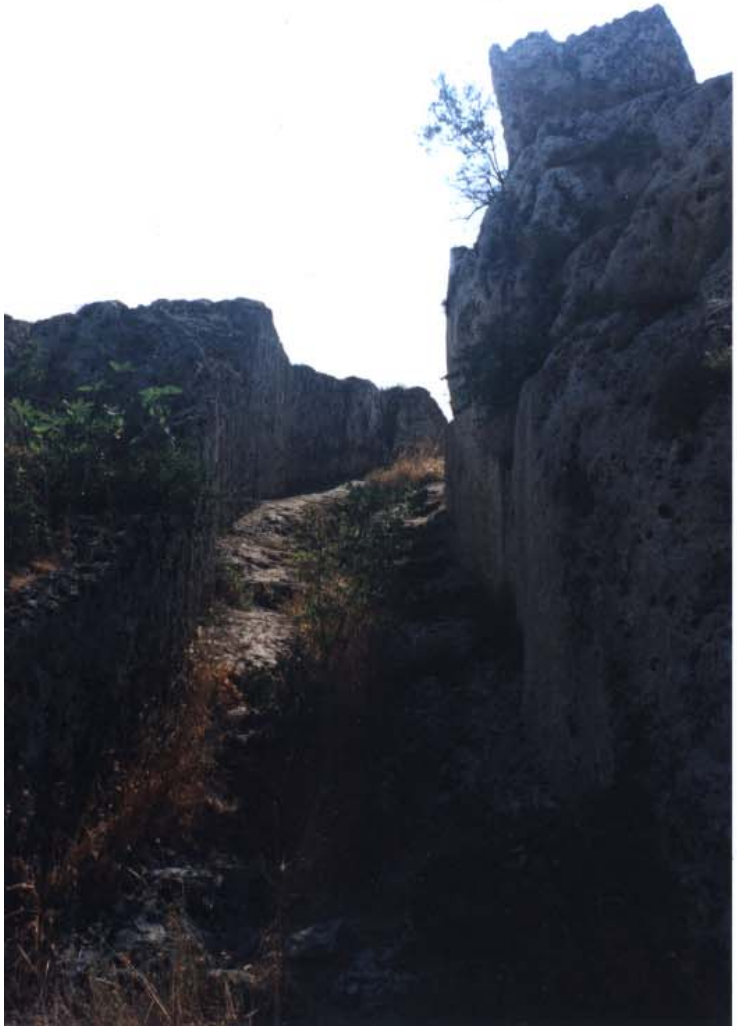








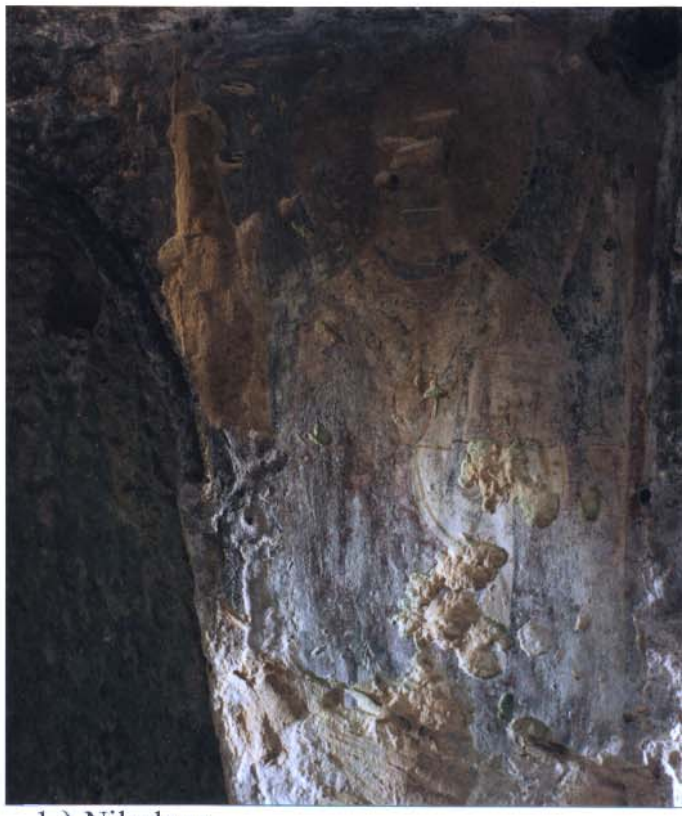
1.16. S. Nicola a Chiancalata











1.) Nikolaus



2.) Kruzifix

1.17. *Cripta del Cristo docente*





3.) Apsis



1.) Madonna, Heiliger, Stifterfiguren



2.) Johannes der Täufer



4.) Szene (Christi Geburt ?)



5.) Eremit

1.18. S. Michele all'Ofra









1.19. S. Nicola al Saraceno



Abgebrochene Felswand mit Felsenkirche



Nebental des Villaggio Saraceno

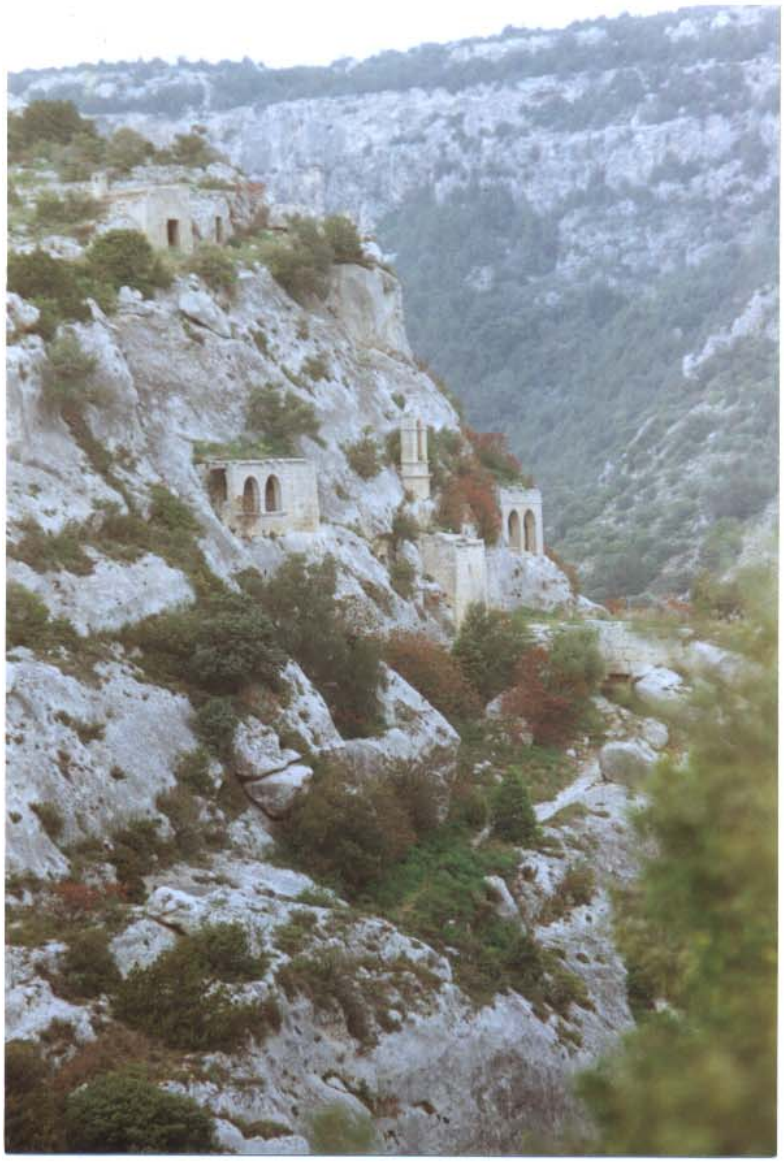


Altarraum



Nikolaus

1.20. Cristo la Selva





1.) Christus am Kreuz



2.) Madonna

1.21. *S. Nicola all'Annunziata*



2.) Apsis



1.) Verkündigung

1.22. S. Eustachio alla Gravina



Marina





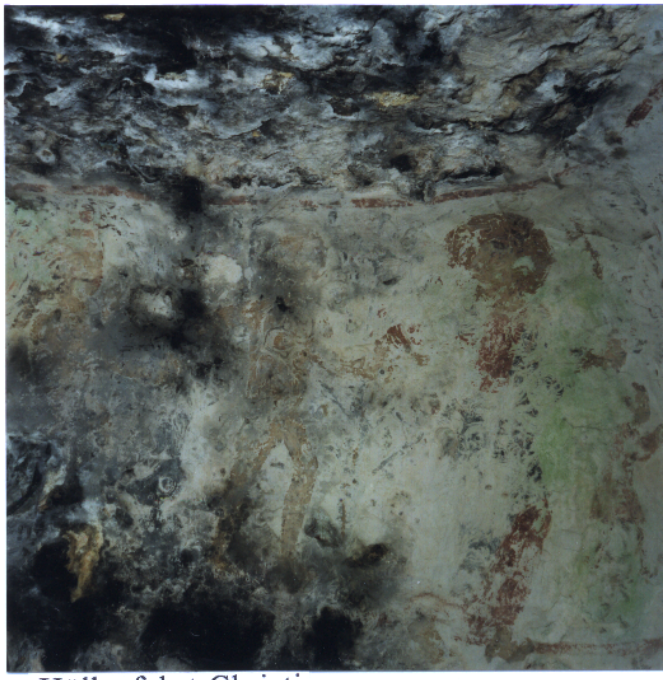
Heilige

Margarita mit Szenen ihrer Vita



Leonardus





Höllenfahrt Christi



Eustachius



Anbetung der Magier



Kreuzigungsgruppe



Heiliger Bischof

Heiliger



Madonna



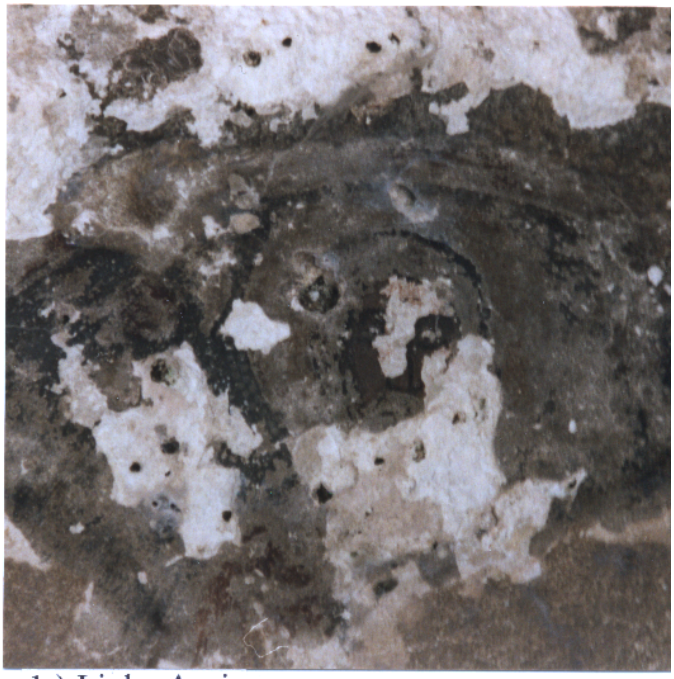
Heilige Königin

1.23. S. Gennaro al Bradano





Schafgehege am Rand des Bradano



1.) Linke Apsis



2.) Rechte Apsis



Votivbild



3.) Simon/ Diakon?



4.) Januarius

1.24. Masseria Jesce







1.) Donatus



2.) Madonna



3.)Heiliger Bischof



4.) Deesis-Gruppe



5.- 6.) Michael, Julianus



Julianus: Korb, Pilger

2.Laterza



S. Maria Maggiore

2.1. S. Domenica / Mater Domini



1.) Kyriaka / Domenica



2.) Madonna

2.2. S. Antonio del fuoco



Präfekt Olibrius verliebt sich in Margarita



Margarita

2.3. S. Leucio





Antonius / Leukios

2.4. S. Giorgio







2.7. S. Caterina II





1.) Deesis



2.) Madonna



3.) Stifter(in)



3.) Nikolaus



4.) Katharina



5.) Heilige

3.Ginosa



Spätmittelalterliches Zentrum



Donjon

3.1. S. Domenica



Das Casale: ein Trümmerhaufen





Blick ins Chorjoch



1.) Apsis um 1968 (nach Bozza/ Capone)



Apsis 1996



Pilaster und kufisches Schriftornament



2.) Seitenwand, mittleres Joch



Zustand um 1968 (nach Bozza/ Capone)



3.) Domenica/ Katharina



Zustand um 1968 (nach Bozza/ Capone)

3.2. S. Vito Vecchio





3.3. S.Leonardo Vecchio





Nikolaus

3.4. S. Salvatore



1.-2.) Christus (?)/ Nikolaus



3.) Kosmas und Damian (?)

3.5. S. Croce





1.) Apsis heute



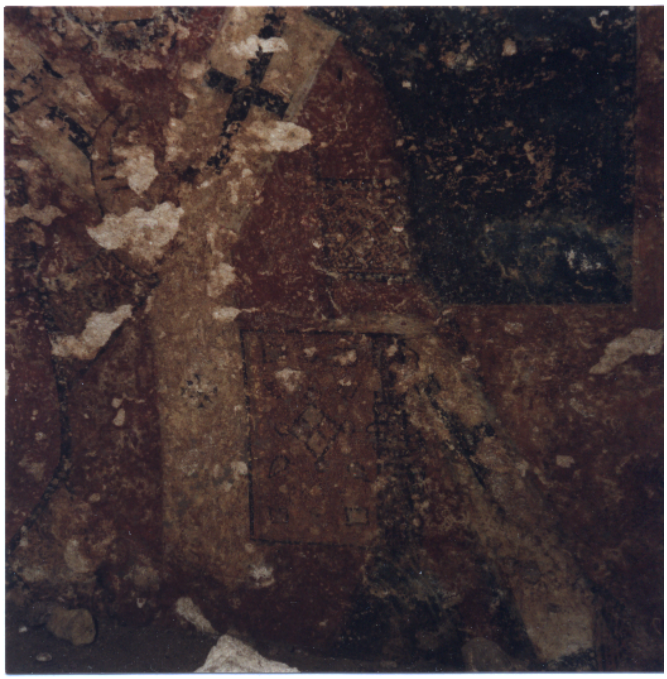
Christus (Apsis) um 1968 (nach Bozza/ Capone)



Bartholomäus



2.) Nikolaus





Linke Seite



3.) Andreas

3.6. S. Marco



Rivolta



Heiliger Bischof

3.7. S. Barbara



Gegenüber der Felsensiedlung Rivolta





1.) Heilige (Barbara ?)



2.) Madonna



3.) Barbara um 1968 (nach Bozza/ Capone)



Heutiger Zustand

3.8. S. Sofia



3.9. S. Lucia



4. Gravina



Aquädukt/ Brücke und Casalnuovo



Verlassene Häuser im Piaggio



Piaggio/ Civitas





Civitas



Fondovico



Kastell Friedrichs II.





Kathedrale mit Standbild Benedikts XIII.





Am Rand des Piaggio



Rechte Talseite (Felsenkirche ?)

4.1. S. Michele delle grotte

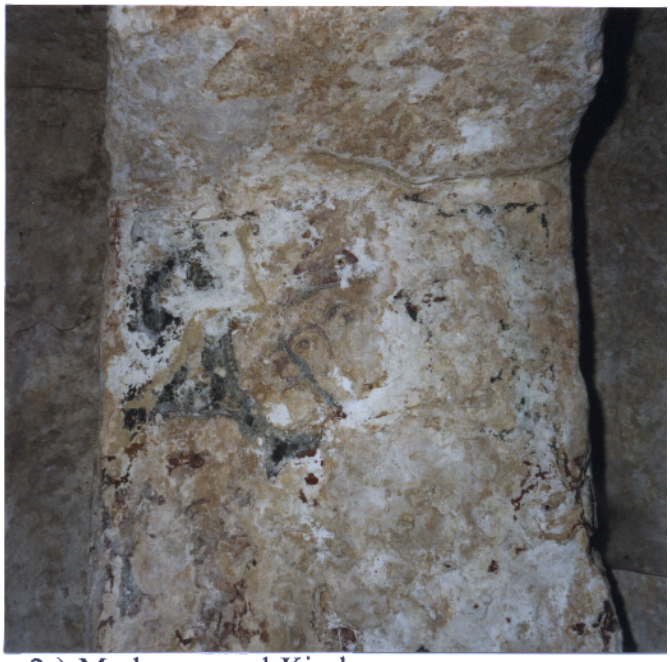


Am unteren Ende des Fondovico: S. Michele





1.) Verkündigung



2.) Madonna und Kind



3.) Madonna und Kind



4.-5.) Heiliger/ Deesis-Gruppe mit Engel

4.2. *Cripta Tota*





Szenen aus der Vita des Hl. Antonius



Standort heute

4.3. *S. Vito Vecchio*



Originaler Standort



1.-2.) Petrus, Lazarus

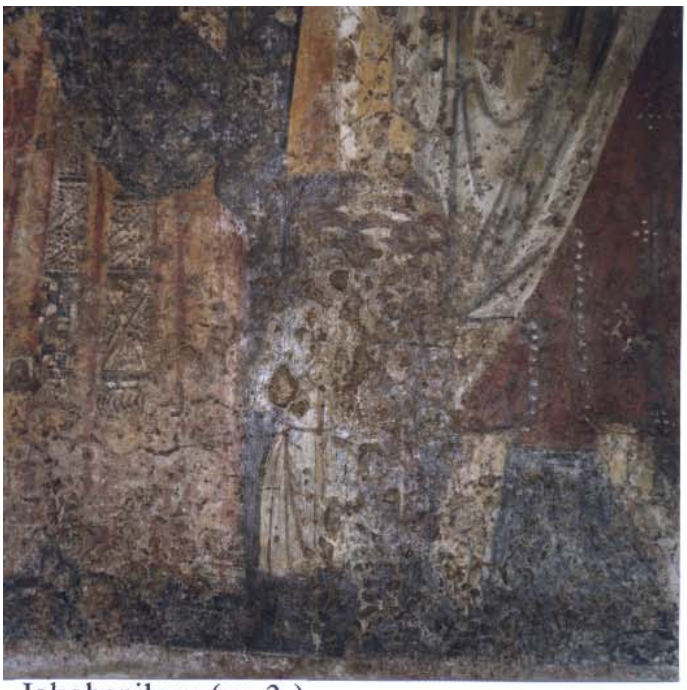


3.-4.) Jakobus, heiliger Bischof



5.) Die drei Frauen am Grabe





Jakobspilger (zu 3.)



Ritter am Heiligen Grab (zu 5.)



6.) Apsis



7.) Heiliger Bischof/ Kosmas



8.-9.) Margarita, Nikolaus



10.-12.) Bartholomäus, Madonna, Heilige

4.5. S. Maria degli Angeli





Apsisbild



Standort unter der Via Fontana la Stella



Wallfahrtskirche Madonna della Stella

4.6. *Chiesa rupestre della Deesis/ Padre Eterno*

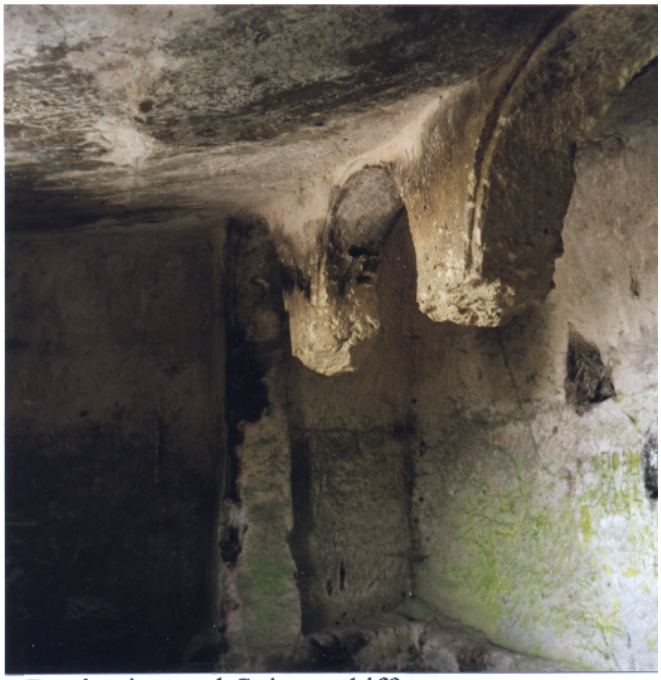




Kanal zur Fontana la Stella



Antike Gräber



Rückseite und Seitenschiff



Apsisbereich mit abgenommenen Wandbildern





1.) Deesis



2.-3.) Petrus, Märtyrer



4.) Nikolaus



5.) Stephanus



6.) Vincentius (?)



4.7. Kopffragment im Museum

5. Vergleichsabbildungen



5.1. Das Castelvecchio im heutigen Matera

S. Maria del Casale, Brindisi



5.2. Jüngstes Gericht



5.3. Hölle und Purgatorium



5.4. Katharina mit Szenen der Vita /Erasmus (?), Magdalena



5.5 Brindisi, S. Maria del Casale, Palimpsest



5.6 Brindisi, S. Maria del Casale, Nikolaus



5.7. Bari, Kathedrale, Krypta:Madonna



5.8. Bari, Kathedrale, Krypta:Onofrius



5.9. Bari, Kathedrale, linke Apsis: Stifter Ebf. Romuald



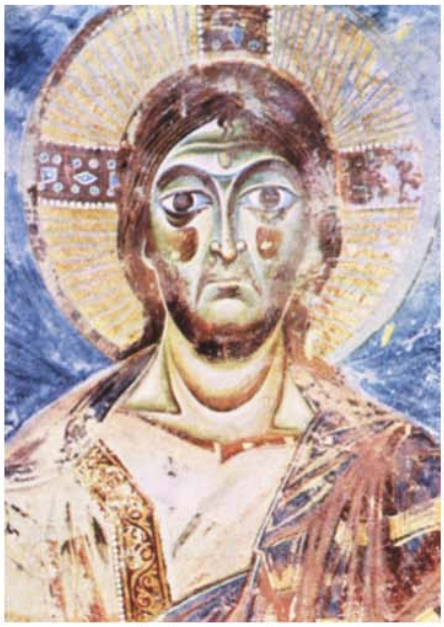
5.10. Matera, Kathedrale:Julian (15. Jh.)



5.11. S. Angelo in Formis, Lünette über dem Portal:Erzengel Michael



5.12. Mottola, S. Nicola, Hauptapsis



5.13. S. Angelo in Formis, Hauptapsis



5.14. Mottola, S. Nicola: Petrrus/Leo



5.15. Barletta, S. Sepolcro: Antonius und Szenen seiner Vita



5.16. Tricarico, S. Francesco (1963)



5.17. Madonna nach der "Restaurierung"



5.18. Tricarico, S. Francesco, Apostel



5.19. Altamura, S. Michele delle grotte, Lucia



5.20. Bari, S. Nicola, Apsis-Außenseite



5.21. Matera, Choralbuch, Eustachius



5.22. Madonna della bruna, Konstruktion



5.23. Madonna della bruna, Faltenschema



5.24. Monreale "S. Maria la bruna"



5.25. Monreale, Mosaik über dem Portal



5.26. Grottaferrata, Marientafel



5.27. Chronicon Vulturnense, Bibl. Vat. Barb. lat. 2724, fol. 102 r.:Schenkung Paschalis' I.



5.28. Chronik von S. Sophia, Benevent, Bibl. Vat., Vat. lat. 4939, fol. 151 r., Privileg Gelasius' II.



5.29. Rom, SS. Quattro Coronati, Silvesteroratorium Papst Silvester und Konstantin



5.30. Bibl. Vat., Barb. lat. 2733, fol. 90 v.-91 r. (Giacomo Grimaldini): Rom, Alt-St. Peter, Oratorium Johannes'VII., Madonna Regina



München, Bayr. Staatsbibl. Clm 16002, Evangelienbuch für die Festtage, 3. Viertel 12. Jh., thronende Ecclesia



Anagni, Kathedrale, Vierungspfeiler thronende Maria Regina



Brindisi, S. Maria del Casale, Katharina



Melfi, S. Margherita, Margarete