

beginnt mit einem frühen Koranblatt aus dem 9. oder 10. Jh. n. Chr. (Kat.-Nr. 1, Kalligraphie und Buchkunst) und führt bis hinein in die prächtigen Illuminationen profaner Epen und Traktate, die einen Schwerpunkt der Sammlung de Ungers bilden (Abb. 2; Kat.-Nr. 21, Kalligraphie und Buchkunst). Hier wurde verstärktes Augenmerk darauf gelegt, die Inhalte der Texte bei der Deutung miteinzubeziehen, nach präziseren Identifikationen und Zuweisungen zu suchen.

Allerdings legt das Museum Wert auf die Feststellung, daß Ausstellung wie Begleitband nur eine Art Auftakt darstellen: Dahinter steht eine langfristig angelegte Kooperation mit der Sammlung de Unger, deren Ziel die eingehende wissenschaftliche Neubearbeitung und Katalogisierung der Objekte sein soll. Bereits seit den 70er Jahren haben de Ungers Schätze der Forschung wichtige Impulse gegeben: Damals gewann der Sammler namhafte Museumsleute wie Basil Robinson oder Friedrich Spuhler für die mehrbändige Dokumentation seiner Sammlung, die bis heute zur Standardliteratur der Geschichte der Islamischen Kunst gehört (z. B. Géza Fehérvári: *Islamic*

metalwork of the 8th to the 15th century in the Keir Collection, London 1976; Friedrich-Karl Spuhler, *Islamic carpets and textiles in the Keir Collection*, London 1978; Basil W. Robinson: *Islamic Art in the Keir Collection*, London 1988) – der Band über die Metallarbeiten etwa vertrat den Anspruch, möglicherweise überhaupt die erste zusammenfassende wissenschaftliche Arbeit zu diesem Gebiet zu sein. Das Berliner Museum will an diese Ansätze anknüpfen und sie fortführen – damit ist das eigentliche Ereignis benannt, dessen Bedeutung weit über die Dauer der Ausstellung hinausreicht.

Als Zeichen der neuen Präsenz forschungsrelevanter Stücke in Berlin werden auch nach dem Ende der Sonderausstellung einige Exponate weiterhin in den Museumsräumen zu sehen sein – hinter der Mschatta-Fassade, wo sich früher die Bibliothek befand. So bedeutet diese Kooperation auch für das Museum eine zukunftsreiche Expansion im Bereich islamischer Kunst: Zunächst konkret im räumlichen Sinne, aber auch, was den Stellenwert und die Möglichkeiten ihrer wissenschaftlichen Rezeption betrifft.

Eva Troelenberg

Santa Maria di Anglona: eine mittelalterliche Kathedrale und ihr Freskenzyklus

Zum Forschungsstand, aus Anlaß der Tagung: Il territorio e il santuario di S. Maria di Anglona dalle origini al medioevo, S. Maria di Anglona, Tursi, 3.-5.9.2007

Die heutige Wallfahrtskirche S. Maria di Anglona (Abb. 1) steht allein auf einem Hügel zwischen den Flüssen Agri und Sinni im Süden der Basilicata. Größere Städte sind fern, die Region um die Flußmündungen, heute ein Zentrum des Obstanbaus, war bis zur Nachkriegszeit sumpfiges Malariagebiet. Bis in die 1980er Jahre blieb der Forschung verborgen, daß sich in der ehemaligen Kathedrale einer der bedeutendsten Freskenzyklen Italiens aus der Zeit um 1200 befindet. Ruth und David

Whitehouse hatten in den 60er Jahren auf dem Hügel zu graben begonnen (Excavations at Anglona, in: *Papers of the British School at Rome* 37, 1969, 34-75), der in strategisch bevorzugter Position einen weiten Bereich der Küstenebene und des Hinterlandes überblickt. Eine systematische archäologische Untersuchung, die sowohl die Antike als auch das Mittelalter berücksichtigt, steht aber weiterhin aus. 1967 begann eine Restaurierung der Kirche, bei der, vielleicht vorschnell, einige spä-

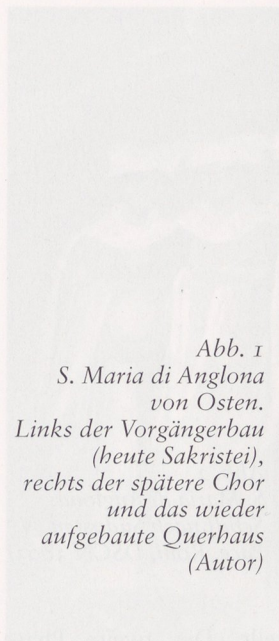


Abb. 1

S. Maria di Anglona
von Osten.

Links der Vorgängerbau
(heute Sakristei),
rechts der spätere Chor
und das wieder
aufgebaute Querhaus
(Autor)



tere Anbauten abgetragen wurden. Die Restaurierung der Malerei war Anfang der 80er Jahre abgeschlossen. Anna Grelle Jusco erwähnte Anglona in ihrem Band zur Kunst der Basilicata (*Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, Rom 1981). Gaetano Passarelli publizierte die griechischen Inschriften (*Alcune iscrizioni bizantine dell'Italia meridionale*, in: *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* 35, 1981, 3-35). Auf einen kleinen Band von Rocco Bruno (*Anglona. Una città, un vescovado, un santuario*, Matera 1984) folgte 1989 die Monographie von Giuseppe Roma (*S. Maria di Anglona. Struttura architettonica e decorazione pittorica*, Cosenza 1989).

Zwei Jahre später fand in Potenza und Anglona auf Initiative von Cosimo Damiano Fonseca und Valentino Pace eine erste internationale Tagung statt, deren Ergebnisse 1996 vom Verlag Congedo publiziert wurden (*S. Maria di Anglona. Atti del convegno internazionale*, Galatina 1996). Es gehört zu den bedauerlichen Problemen der Süditalien-Forschung, daß diese Akten kaum die gebührende Ver-

breitung fanden, denn wer etwas über Anglona erfahren will, benötigt diesen Band. Im Anschluß sei kurz auf die wichtigsten Eckdaten verwiesen.

Wie Vera von Falkenhausen in einer detaillierten Aufarbeitung der Geschichte der Diözese in normannisch-staufischer Zeit darlegt, verdankt sich die Entstehung der Kathedrale von Anglona der lateinischen Kirchenpolitik der frühen normannischen Zeit, möglicherweise einer Initiative des Erzbischofs Arnaldus von Acerenza. Denn zuvor hatte es bereits im zehn Kilometer entfernten Tursi einen griechischen Bischof gegeben. Von einem möglicherweise gefälschten früheren Dokument abgesehen, nennen sich die Bischöfe selbst seit 1146 *episcopus Anglonensis*, während die päpstliche Kanzlei weiterhin die Bezeichnung *episcopus Tursitanus* verwendet, die sich offenbar auf den älteren Titel, nicht aber auf den aktuellen Sitz des Bischofs bezieht.

In seiner heutigen Form bietet der Bau ein heterogenes Bild. Wie Mario D'Onofrio zeigt, handelte es sich ursprünglich um eine dreischiffige Basilika mit drei schlichten Apsiden.



Abb. 2
S. Maria di Anglona,
Schiff nach Südosten (V.
Pace, Rom, DSCN 3003)

Vorangegangen war noch ein kleiner, einschiffiger Bau aus Feldsteinen, der heute an das rechte Seitenschiff anschließt und als Sakristei dient (Abb. 1). D'Onofrio unterscheidet drei Bauphasen: Zur ersten Phase zählt er die Doppelturmfassade und eine Portikus, die an angelnormannische Beispiele erinnert, und die Peter Cornelius Claussen der SS. Trinità in

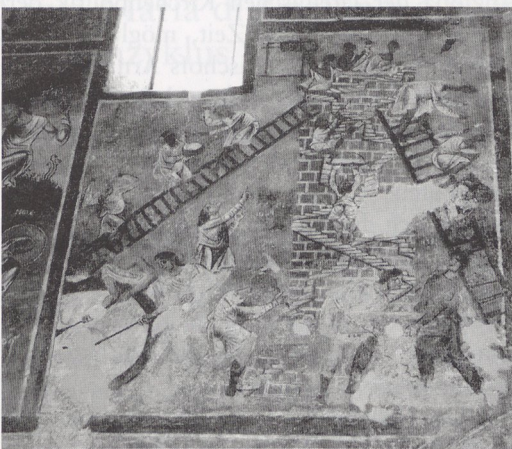


Abb. 3 S. Maria di Anglona, Turmbau zu Babel (Autor)

Venosa gegenüberstellt. Die zweite Phase betrifft das Querschiff und den Chorschluß, die D'Onofrio um die Wende zum 13. Jh. datiert, die dritte einen Wiederaufbau des linken Seitenschiffs mit leicht spitzbogigen Arkaden im 14. Jh., möglicherweise im Anschluß an ein Erdbeben.

Bemerkenswert ist aber vor allem die Wandmalerei. Um es auf den kürzesten Nenner zu bringen: Gehört der Zyklus stilistisch zur byzantinischen Malerei der spätkomnenischen Phase, so folgt doch die Ikonographie einer römisch-katholischen Tradition. Wie in den frühchristlichen Basiliken Roms stand einem weitgehend erhaltenen alttestamentlichen Zyklus (Abb. 2) ein neutestamentlicher Zyklus gegenüber, von dem allerdings nur wenige Fragmente verblieben sind.

Der alttestamentarische Zyklus entwickelt sich in zwei Registern im südlichen Obergaden und an der anschließenden Turminnenwand. Aus einigen Unregelmäßigkeiten in der Anordnung der Szenen schließt Herbert Kessler auf einen Programmwechsel im Verlauf der Arbeiten. Tatsächlich zeigt das Programm, das oben



Abb. 4 S. Maria di Anglona, Frauen der Söhne Noahs (V. Pace, Rom, DSCN 29702)



Abb. 5 Kurbinovo/Makedonien, St. Georg, Madonna (Zograf 26, 1997, S.51, dort schon der Vergleich mit Anglona)

mit der Erschaffung von Himmel und Erde, unten dagegen mit dem Bau der Arche beginnt, zunächst enge Analogien zur Cappella Palatina und vor allem zu Monreale. Wie dort folgen auf die Trunkenheit Noahs der Turmbau zu Babel (Abb. 3) und die Begegnung Abrahams mit den drei Engeln. Dann aber geht entgegen der biblischen Chronologie die Szene der Gastfreundschaft der Begegnung mit Melchisedek voraus, und im Anschluß an die Geschichte Esaus springt die Erzählung im fünften Joch zurück ins obere Register, wo auf Jakobs Traum und den Kampf mit dem Engel anders als in Monreale noch die Geschichte Josephs folgt. Zudem spielt sich die Erzählung bis zum zweiten Joch des unteren Registers vor einem durchgehenden, rahmenlosen landschaftlichen Hintergrund ab, der mit seinen zahlreichen Tierdarstellungen, Hügeln, Fels- oder Höhlenabbreviaturen zu den qualitativsten Teilen des Zyklus zählt. Die folgenden

Szenen sind dagegen einzeln, allenfalls zu zwei oder dreien zusammengefaßt, gerahmt. Kessler folgert daraus auf einen Planwechsel, den er mit der Verlegung der Westwand an die Außenseite der Türme und der Fortsetzung des Zyklus an der Turminnenwand in Verbindung bringt.

Der Akzent liegt laut Kessler »nella riconsiderazione di elementi programmatici tradizionali in termini di peccato e salvezione.« Diesen moralischen Aspekt ergänzen die Darstellungen zahlreicher Heiliger im unteren Geschoß, die Svetlana Tomeković untersucht hat. In den seitlichen Apsiskalotten sind der Apostel Petrus und der Erzengel Michael zu erkennen, an den Zwickeln der Arkadenbögen Propheten, die mit ausgebreiteten Armen und Schriftrollen auf die Szenen im Obergaden verweisen. Von den Heiligen an Pfeilern und Bogen-



Abb. 6 S. Maria di Anglona, Gottvater verbietet Adam und Eva, von den Äpfeln zu essen, Detail (Anglona 1996)

laibungen lassen sich freilich nur noch Johannes Chrysostomus, Blasius und Prokopius identifizieren. Allerdings befindet sich unter den Dargestellten eine größere Zahl weiterer Bischöfe. Tomeković gelangt zu dem Schluß: »La conception du décor de S. Maria d'Anglona [...] semble souligner sa fonction cathédrale, probablement à une époque où l'autorité épiscopale nécessitait d'être renforcé.« Weiterhin haben sich an der rechten Seitenschiffswand zwei Szenen mit den Martyrern der Apostel Simon und Judas sowie des hl. Theodor erhalten. Im Hintergrund der ersten Szene befindet sich, wie Marina Falla-Castelfranchi zeigt, die älteste bekannte Darstellung der Engelsburg.

Valentino Pace hat wiederholt auf die Nähe von Anglona zur spätbyzantinischen Malerei von Kurbinovo, Kastoria, Patmos, aber auch süditalienischen Beispielen wie S. Maria delle Cerrate in Apulien, S. Adriano in S. Demetrio Corone in Kalabrien oder den Lünetten von S. Angelo in Formis hingewiesen. Diesem Aspekt

ging ein Kongreß im September nach, der sich außerdem mit der antiken Archäologie der Küstenregion und der Geschichte des mittelalterlichen Bistums beschäftigte. Es ging, so Pace, um eine »Umkehr der Perspektive«: Ein breiter Überblick über die spätbyzantinische Malerei sollte die Stellung von Anglona verdeutlichen.

Freilich sind die Vergleiche an sich nicht neu. So erkennt Lydie Hadermann-Misguich in den Gesichtern, Landschaften und Architekturen durchaus eine enge Verwandtschaft zwischen Anglona und Kurbinovo (Abb. 4 und 5). Die Unterschiede zeigen sich eher in der Funktion der Malerei und den Umständen der Auftraggeberschaft: Nicht eine Erzählung, sondern Epiphanie und Liturgie stehen in Kurbinovo im Mittelpunkt. Reste eines Stifterbildes an der Westfassade stellen nach jüngsten Erkenntnissen einen lokalen Adligen als Auftraggeber und Johannes Kamateros, den Erzbischof von Ochrid, dem Kaiserpaar Isaak II. Angelos und Margarete von Ungarn gegenüber.

Ähnliches gilt für Patmos (Abb. 6 und 7). Wandmalerei hat sich im Kloster des Evangelisten Johannes im Refektorium sowie im sog. Parekklesion der Jungfrau erhalten, das wohl eher als Memorialkapelle des hl. Leontios aufzufassen ist, des Abtes von Patmos und späteren Erzbischofs von Jerusalem. Dem hohen Rang des Konvents entsprechend, sieht Robin Cormack hier eine höhere Qualitätsstufe verkörpert als in Anglona. Zudem richtete sich die Malerei nicht an eine große Gemeinde, sondern an ein kleines, monastisches Publikum. So steht die durchaus ähnliche Szene der Gastfreundschaft Abrahams hier nicht im Kontext eines narrativen Zyklus, sondern verweist als streng symmetrisch aufgebautes, »ikonisches« Bild auf die Trinität. Sarah ist nicht dargestellt. Die stilistische Nähe von Anglona zu östlichen Arbeiten könne leicht auf die falsche Fährte führen, meint Cormack, denn »what at Anglona looks eastern at first sight might on the contrary owe more to Sici-

lian connections than direct contacts with Byzantium.« Er gelangt zu dem Schluß, »that we too often emphasise ‚difference‘ between east and west in the Middle Ages [...]. But in the 12th and most of the 13th century Christian art was remarkably similar in both east and west [...].«

Auch zwischen Anglona und Studenica gibt es offenbar keine direkte Verbindung. Die Ausmalung von 1208/09 steht vielmehr, wie Boris Miljković erläutert, in engstem Zusammenhang mit der Entstehung des unabhängigen Serbien nach der Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer. Gegründet von Stefan Nemanja, erhielt das Kloster seine Ausmalung nach der Translation seiner Reliquien vom Berg Athos 1207 unter seinem gleichnamigen Sohn und Nachfolger sowie dessen Bruder, dem hl. Sava, dem Gründer der serbisch-orthodoxen Kirche. Der Maler, so Miljković, kam mit Sicherheit entweder aus Konstantinopel oder aus Thessaloniki. Mehr läßt sich nicht sagen, da an beiden Orten keine Wandbilder dieser Zeit erhalten sind.

»Nella Rus' non esiste un'arte simile a quella che troviamo ad Anglona«, meint gar Olga Popova in ihren Ausführungen zur Malerei der Demetrius-Kathedrale von Wladimir, »così come non esistono analogie di altre varianti della pittura tardocomnena, quali ad esempio gli affreschi di Kurbinovo.« Weit verbreitet sei eine Malerei einer früheren Stilstufe, vergleichbar mit S. Panteleimon in Nerezi, während sich in Wladimir eine neue Klassizität beobachten lasse.

Wenn sich also Beispiele der spätkommenischen Malerei in einem weiten Bereich auch jenseits des byzantinischen Herrschaftsgebiets erhalten haben, lassen sich doch die Wege der Verbreitung aufgrund der lückenhaften Dokumentation kaum im einzelnen nachweisen. Für Anglona scheint sich ein Bezug zu Monreale zu erhärten, dem Sulamith Brodbeck in Bezug auf die Heiligendarstellungen nachging. So außerordentlich erhellend ihre Untersuchungen in Bezug auf die Organisation des kirchli-



Abb. 7 Patmos, Johanneskloster, Christus (Athanasios D. Kominis, *Patmos, Treasures of the Monastery, Athen 1988, S. 84*)

chen Raumes in Monreale sein mögen, für Anglona bleiben die Befunde aufgrund der geringen Zahl identifizierbarer Heiliger größtenteils hypothetisch. Wie schwer sich die Frage der Verbreitung bestimmter Motive klären läßt, zeigte Maria Vittoria Fontana anhand der pseudo-kufischen Inschriften an Rahmungen, aber auch an Gewändern der dargestellten Personen. Als Vermittlungsinstanz sieht Fontana zum einen die byzantinische Welt, zum anderen Textilien, die über ganz Europa verbreitet waren. Ähnlich breit gestreut sind die Vergleichsbeispiele, die Mary Padula für die im Querschiff vermauerten dekorierten Tontafeln anführt.

Bot der Kongreß ein beeindruckendes Panorama der spätkommenischen Malerei um 1200, so lieferte er zu Anglona selbst doch nur punktuell neue Erkenntnisse. So kann Romas erneut vorgetragene Frühdatierung anhand sizilianisch-islamischer Vergleiche getrost zu den Akten gelegt werden. Hadermann-Misguich folgert z. B. aus der räumlichen Darstellung der Engelsburg in der Szene des Martyriums der Apostel Simon und Judas (Abb. 8) –



Abb. 8 S. Maria di Anglona, Martyrium der Apostel Simon und Judas (V. Pace, Rom, DSCN 9203)

»a mia conoscenza, unico per l'epoca« – auf eine relativ späte Zeitstellung innerhalb der spätkomnenischen Stilphase. Solche frühen Ansätze einer Verräumlichung und einer



Abb. 9 S. Maria di Anglona, Landschaftsdetail aus der Genesis (Autor)

beginnenden Naturbeobachtung – auch in den landschaftlichen Hintergründen (Abb. 9) – gehören zu den Besonderheiten der Malerei von Anglona. Eine vergleichende Untersuchung unter Einbeziehung östlicher und westlicher Beispiele könnte in der Tat nicht nur die Position des Zyklus, sondern die Geschichte der Malerei um 1200 insgesamt weiter erhellern.

Für Anglona zeichnen sich zwei weitere Fragestellungen ab. Zum einen bleibt die spätere Entwicklung noch unzureichend geklärt: So ist die Chorverweiterung wohl ein Jahrhundert später als von D'Onofrio angenommen: Der Chor zeigt mit seinen auf Konsolen abgefangenen Lisenen deutliche Analogien zur Kathedrale von Matera, während Bogenansätze in der Vierung und das sehr unregelmäßige Mauerwerk des Querhauses darauf hindeuten, daß

sich über der Vierung wie in Matera ursprünglich eine Kuppel befand, die vielleicht zusammen mit dem linken Seitenschiff einstürzte. Zum zweiten könnte auch die Ikonographie vor dem Hintergrund der lokalen Geschichte noch weitere Hinweise geben. So hat Cristina Andenna darauf hingewiesen, daß die ältere Kathedrale von Tursi dem Erzengel Michael geweiht war. Deren Funktion übernimmt aber

die Kathedrale von Anglona, so daß sich das Bild des Erzengels in der rechten Apsis – an der Stelle des Apostels Paulus in Monreale – aus dem lokalen Kontext erklärt. Auch die Einfügung der Szene der Verwirrung der Sprachen in Anschluß an den Turmbau zu Babel ist vielleicht vor dem lokalen Hintergrund eines mehrsprachigen Bistums zu lesen.

Dietrich Heißenbüttel

JÉRÔME DELAPLANCHE

Joseph Parrocel 1646-1704. La nostalgie de l'héroïsme

Paris, Arthéna 2006, 376 Seiten, 512 Abb., davon 179 farbig, € 121,-. ISBN 2-903239-35-5

»Pittore minore« hieß es noch 1989 in der Florentiner Ausstellung »Battaglie« über den nur mit einem Bild vertretenen »Parrocel des batailles«. In der vor allem auf Monographien französischer Künstler spezialisierten Reihe des Arthéna-Verlags widmet ihm Jérôme Delaplanche nunmehr ein in mehrfacher Hinsicht opulentes, ja mit Bild wie Text nahezu erschlagendes »magnum opus«. In Format, Ausstattung und Umfang feiern Autor und Verlag, die 2004 bereits das Werkverzeichnis von Noël-Nicolas Coypel herausbrachten, die Wiederentdeckung eines selbst in Frankreich kunstgeschichtlich nahezu randständig gewordenen Malers. Neben der höfischen Militärmalerei des naturalisierten, wenig älteren Niederländers Adam Frans van der Meulen (1632-90), immerhin »peintre ordinaire du roi«, war er gleichwohl zum bedeutendsten privaten Schlachtenmaler in der Epoche Ludwig XIV. avanciert. Das Werk des Provençalen Joseph Parrocel wird hier nun nicht nur zum Modellfall einer ganzen Gattung, wie sie zuletzt ebenfalls enthusiastisch üppig Giancarlo Sestieri 1999 über zwei Jahrhunderte hinweg gesamt-europäisch vor Augen führte. Es hält auch für eine weit darüber hinausgehende erschöpfende Gesamtbetrachtung von Thema, Theorie und malereigeschichtlicher Entwicklung

von Faktur und Farbe der Malerei im »grand siècle« her. Den Autor läßt dies sogar aus inspirierter Begeisterung – bei selbstverständlich eingeräumten Grenzen des Talentvergleichs – den Bogen von Tizian und Rubens zum danach in Wahlverwandtschaft größten Maltechniker der Leidenschaften, zu Delacroix schlagen. Was auch immer arbiträr und artifizial am Vergleich so unterschiedlicher Künstler so unterschiedlicher Epochen sein mag, so der Autor in den letzten Zeilen seiner »conclusion«, »la proximité entre les deux artistes ne repose pas sur une coïncidence de poses ou de sujets mais sur une même approche picturale du monde des formes« (S. 171). Das ist ein hohes Versprechen. Die in ihrem Sprachfluß schier unerschöpfliche, darin ebenso bewunderungswürdige wie exzessive Studie will denn auch nicht mehr und nicht weniger, als dem Künstler den Platz zurückzugeben, den er unter den Besten seiner Zeit verdiene, nationalhistorische und persönliche Obsession des Verfassers für seinen »Helden« durchaus inbegriffen.

Das großformatige, prachtvoll gedruckte Buch gliedert sich in zwei Teile. Widmet sich der Fließtext dem Herkommen, den biographischen Stationen, der Karriere in Italien und Frankreich in ihren Zeitumständen sowie den