

1 ***Exultet* in Material und Raum – zur Einführung**

1.1 Einleitung

1.1.1 Fragestellung

Die Kathedrale von Salerno bot Besucherinnen und Besuchern im 19. Jahrhundert ein ganz besonderes Schauspiel, das der Architekt Emil Hoffmann im Jahr 1894 mit Bleistift auf Papier festhielt (Abb. 1): von einer monumentalen Kanzel entfaltet sich dort, parallel zum Osterleuchter, eine illuminierte Pergamentrolle. Die Gläubigen, die die liturgische Inszenierung umringen, erscheinen derart klein, dass die skulpturale Ausstattung, und mit ihr die Exultet-Rolle, noch mehr ins Auge springen.¹ Auch der Maler und Kunsthistoriker Demetrio Salazaro (1822–1882) befand sich unter denen, die die mittelalterliche Exultet-Rolle in der Osterzeit an der Kanzel sahen, er beschrieb das Kuriosum folgendermaßen:

Nella solennità del Sabato Santo, in S. Matteo vige tuttora l’antichissima costumanza di esporre sull’ambone, posto a destra, una grandiosa pergamena, tutta istoriata di sacre e civili rappresentazioni, infra le quali principale è la benedizione del cero pasquale, che si contiene nel canto dell’Exultet. Benché siffatta pergamena sia un poco logora e male andata pel decorrere dei secoli, pure serba ancor tanto da mostrare al critico i portali dell’arte nei tempi di Romualdo vescovo, che è a credere facesse operarla, poiché vediamo in essa lo stesso vescovo effigiato in mezzo al suo clero.²

Heute wird der Rotulus in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert, damals brachte man ihn jedoch offensichtlich mit dem Episkopat des bedeutenden Salernitaner

1 Diese Arbeit bemüht sich um eine geschlechtsneutrale Formulierung auch in Fällen, in denen die Beschriebenen mit großer Wahrscheinlichkeit männlich waren, etwa im Falle mittelalterlicher Schreiberinnen und Schreiber, um auf die historisch-strukturelle Problematik hinsichtlich gesellschaftlicher Zugänglichkeiten zu verweisen.

2 SALAZARO, Mezzogiorno, S. 77.

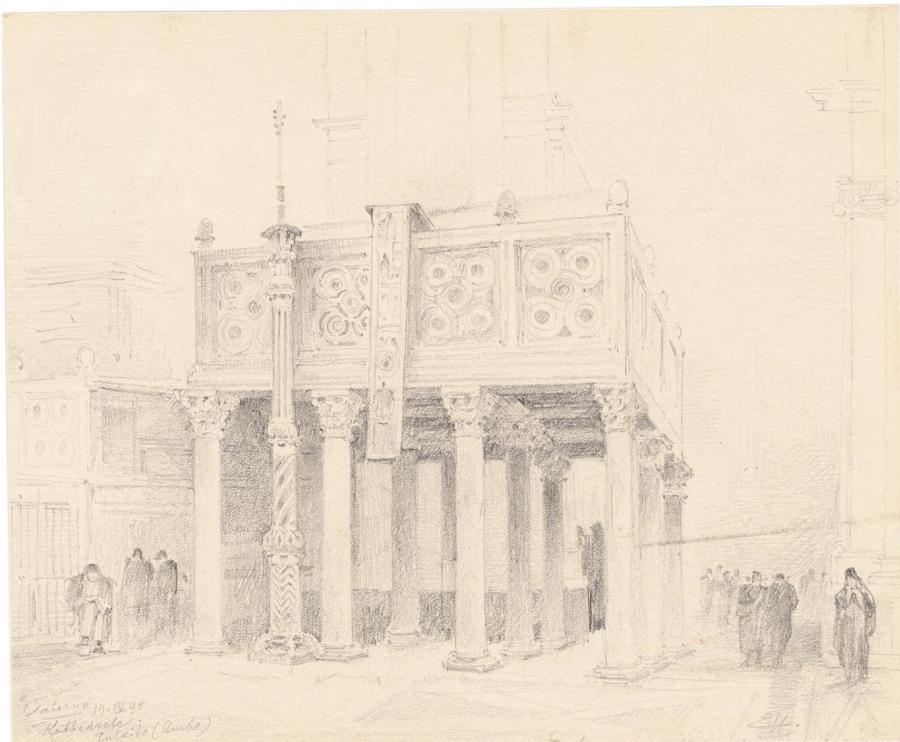


Abb. 1 | Emil Hoffmann: Kanzel der Kathedrale in Salerno, Bleistift auf Papier; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 1938. <https://doi.org/10.25645/pvbt-be1w> (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin).

Erzbischofs Romuald II. Guarna (1153–1181) in Verbindung, der auch einen Teil der heute noch erhaltenen liturgischen Ausstattung in Auftrag gab.³ Die Salernitaner Rolle präsentierte sich schon damals allein als Bildzyklus; von Textzeilen, die sich zwischen den 19 Miniaturen befunden haben müssen, erwähnt Salazaro nichts. Diese waren der eigentlich zentrale Bestandteil des Mediums: Exultet-Rollen haben das *Praeconium paschale*, also den Text zur Weihe der Osterkerze in der Ostervigil, zum Inhalt.

Neben der Salernitaner Rolle haben sich weitere 27 Exultet-Rollen erhalten, der Großteil davon weist auch Musiknotation in Neumen über dem Text sowie Bilder auf. Die Miniaturen wurden zwischen dem Text eingefügt, der als eine Kolumne über mehrere Pergamentbögen verläuft, und stellen den Inhalt des Gesangs bildlich dar. Oft wurden sie kopfständig zum Text positioniert: Während der Diakon auf der Kanzel im Gesang den Rotulus entrollte, erschienen die Bilder nach und nach vor den Augen der Gläubigen. Das besondere Faszinosum, das von diesen Rollen ausging, entfaltete auch im 19. Jahrhundert noch seine Wirkung, wie das Beispiel aus Salerno zeigt. Dort

³ GLASS, Pulpits, S. 213.

wurde das Manuskript – konservatorischen Überlegungen zum Trotz – weiterhin an Ostern einem breiten Publikum präsentiert und offensichtlich noch liturgisch genutzt.

(Re-)Inszenierungen mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Objekte in ihrem originalen, funktionalen Zusammenhang werden aktuell in musealen Kontexten diskutiert, und auch auf kunsthistorischer Ebene findet gerade eine verstärkte Auseinandersetzung mit derlei Phänomenen aufgrund eines gesteigerten Interesses an medialen Fragestellungen statt. Die süditalienischen Exultet-Rollen wurden hinsichtlich ihrer Medialität – trotz der spannungsreichen Kombination von Bild, Text und Intonation, die sie als Art ‚Powerpoint des Mittelalters‘⁴ kennzeichnen – nicht eingehender untersucht. Dabei lassen sich sogar auf vielen Exultet-Rollen selbstreferentielle Anspielungen auf ihre Inszenierung im liturgischen Ritual finden (Abb. 2). Bisher wurde nur ansatzweise diskutiert, welche Funktionen und Bedeutungen mit dieser Art der Inszenierung von Bild, Text und Gesang an der Kanzel im Mittelalter einhergingen. Diese Arbeit soll sich der Medialität der süditalienischen Exultet-Rollen daher neu nähern und verfolgt dabei produktions- und rezeptionsästhetische Ansätze. Besonders im Fokus stehen somit das Material und der Herstellungsprozess der Objekte sowie ihr räumlicher und ritueller Kontext, der die Wahrnehmung der Rollen bedingte.

Die Objektgruppe, die im Zentrum dieser Arbeit steht, lässt sich in Südtalien verorten und in die Zeit zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert einordnen. Ihre Bezeichnung geht auf den Beginn des auf den Rollen notierten Gesanges des *Præconium paschale* zurück, der mit den Worten *Exultet iam angelica turba coelorum* einsetzt (mittelalterliche Graphie von *exsultet*, ‚es möge jubeln‘).⁵ Als Träger dieses zentralen Bestandteils der Osterliturgie sind aus der ganzen christlichen Welt illuminierte Exultet-Manuskripte bekannt, die außerhalb Südtaliens nie in Rollenform ausgeführt wurden. Die 28 erhaltenen Exemplare werden bis heute überwiegend in den süditalienischen und römischen Archiven und Domschatzen aufbewahrt. Dass verhältnismäßig viele dieser Rollen die Jahrhunderte überdauert haben, belegt, dass sie auch nach ihrer liturgischen Nutzung noch als besonders kostbare Objekte angesehen wurden.⁶ Sie weisen mit einer Länge von bis zu 10 Metern und einer Breite von bis zu 45 Zentimetern außergewöhnliche Maße auf, auch wenn der Großteil der Rollen aufgrund von Beschädigungen durch die lange Nutzung nur fragmentarisch erhalten ist.

Die älteste erhaltene Exultet-Rolle, die um 970 in Benevent entstand, weist in Text und Bild dieselbe Leserichtung auf. Eine Änderung der Medialität fand erst um

⁴ WAGNER, Exultet-Rollen. Penelope C. MAYO spricht von einem „medieval experiment in cinematography“, Mayo, Borders, S. 55. Diese Arbeit nutzt trotz einiger Vorbehalte aus Gründen der besseren Verständlichkeit des Textes und aufgrund eines Mangels an hier sinnvollen Alternativen den Begriff ‚Mittelalter‘, um die Zeitspanne zwischen dem 6. und dem 13. Jh. zu bezeichnen, ist sich der Anachronistik und weiterer Problematiken des Begriffs jedoch bewusst.

⁵ FUCHS u. WEIKMANN, Exsultet, S. 16. Der Großteil der Literatur zu den Exultet-Rollen nutzt die mittelalterliche Schreibweise des Wortes, an der sich auch die vorliegende Arbeit orientiert.

⁶ Vgl. dazu u. a. KELLY, Cerimonia, S. 25.



Abb. 2 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi; Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 710 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

1025 mit dem ersten bekannten Bareser Objekt statt, in dem die Darstellungen kopfüber zu den Buchstaben erscheinen. Während des Gesangs konnten die anwesenden Gläubigen im Kirchenraum die Bilder in der richtigen Ausrichtung sehen, während das Pergament langsam vom Lesepult herunterrollte. Die sich in Bari manifestierende mediale Veränderung bezieht ein weit größeres Publikum ein: Während in illuminierten Codices das Auge zwischen Text und Bild hin und her wandert, verhält sich dies bei den Exultet-Rollen anders; hier ist der Text allein der lesenden Person vorbehalten, während die Bilder sich an die Hörenden wenden. Allerdings ist umstritten, ob die Licht- und Sehverhältnisse in den Kathedralen ein tatsächliches Sehen der Miniaturen erlaubten.

Die kunsthistorische Forschung zu den Rollen spaltet sich seit längerem an dieser Frage: Während auf der einen Seite argumentiert wird, dass die Bilder der Instruktion der *illiterati* dienten – und dementsprechend gesehen werden mussten –, wird auf der anderen Seite die Existenz der Miniaturen allein aus dem Wunsch nach einer Wertsteigerung der Manuskripte begründet.⁷ Womöglich dienten die Rollen zunächst als Geschenke an bedeutende Bischöfe, deren Prestige und Legitimation durch die kostbaren Objekte betont werden sollte. Mit der neuen Medialität der Objekte ab 1025 verbinden sich jedoch neue Fragen nach Adressaten und Funktion der Rollen innerhalb und außerhalb des liturgischen Rituals. Die vorliegende Arbeit setzt an diesem Punkt an und geht zusätzlich weiteren Möglichkeiten der Wahrnehmung nach, die die Inszenierung der Objekte im liturgischen Raum bot.

Die Bedeutungsebenen, die sich im Zuge der Frage nach der Funktion dieser Wahrnehmung eröffnen, gehen über religiös-liturgische Aspekte der Rollen hinaus und schließen soziale Ebenen ein. Aus diesem Grund werden Interaktionen zwischen Objekt und betrachtender Person dualistisch sowohl aus produktions- als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive untersucht. Da diese Personen im Mittelalter schwer greifbar sind, steht die kollektive Wahrnehmung der Objekte im Fokus, die über soziologische Raumkonzepte fassbar wird. So gilt es zu erforschen, wie einerseits der materielle Raum die Wahrnehmung und Bedeutung der Objekte bedingte und wie sich andererseits das Objekt auf die Konstruktion und Konstitution von Räumen auswirkte. Wie beeinflusste das Objekt soziale Räume und wie wurde es im Gegenzug vom sozialen Raum geprägt?

⁷ Thomas Forrest KELLY vertrat in mehreren Publikationen die Idee, die Miniaturen der Exultet-Rollen dienten hauptsächlich der Wertsteigerung der Manuskripte, während Hans BELTING auf eine mögliche anleitende Funktion der (beneventanischen) Rollen verweist. Nach Beat BRENNK, Guglielmo CAVALLO und Nino ZCHOMELIDSE sollten Exultet-Rollen in erster Linie den Status und das Prestige des jeweiligen Bischofs markieren; die Miniaturen würden nach dieser Lesart vor allem repräsentative Zwecke erfüllen. Alle Positionen werden im Laufe der Arbeit diskutiert.

1.1.2 Stand der Forschung

In der älteren Forschung war die Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Sichtbarkeit der Bilder nur selten von Belang und wurde oft sogar vorausgesetzt, wie etwa von Émile BERTAUX.⁸ Von ihm stammt eine der ersten eingehenderen kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit den Rollen, wobei ihn vor allem ikonografische Gesichtspunkte und Fragen der Datierung der einzelnen Rollen beschäftigen. Erwähnung fanden die Rollen auch in allen anderen frühen Werken zur süditalienischen Kunst des Mittelalters.⁹ Die erste systematische Untersuchung der süditalienischen Exultet-Rollen legte Myrtilla AVERY 1936 vor. Vorgesehen war neben einem kommentierten Katalog aller damals bekannten Rollen auch ein Textband, der jedoch nicht mehr erscheinen konnte. Dennoch waren ihre Überlegungen zu Datierung, zum Herstellungskontext und zur Ikonografie der Rollen neben den umfassenden Schwarzweißabbildungen bis in die 1990er-Jahre Grundlage jeder Arbeit zu den Objekten.¹⁰ Dem schlossen sich 1987 Rosalba ZUCCARIS minutiose Aktualisierungen der BERTAUX'schen Bände an.¹¹ Zudem führten zwei Ausstellungen zu einem stärkeren Interesse der Forschung an den Rollen. Die erste Schau der Manuskripte fand 1953 im römischen Palazzo Venezia statt, die zweite unter dem Titel *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* 1994 in der Abtei von Montecassino. Letztere wurde von einem Katalog begleitet,¹² der neben den bekannten 28 Exultet-Rollen¹³ noch zwei Benediktionalien (Bari, Archivio capitolare und Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2) und ein Pontifikale (Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1) auflistet und bis heute als Standardwerk gilt. Die Rollen werden hier komplett und in Farbe abgebildet; ausführliche Katalogeinträge zu ikonografischen und historischen Kontextualisierungen ergänzen den Band und stellen das damalige Wissen zu den Rollen zusammen. Der Katalog ist äußerst wertvoll für die Exultet-Forschung, da er die aus konservatorischen Gründen meist schwer zugänglichen und selten digitalisierten Rollen einem breiten Publikum und der Forschung zugänglich macht. Von Guglielmo CAVALLO, der

⁸ BERTAUX geht davon aus, dass die Bilder sichtbar waren; „le peuple regardait les images qui descendaient vers lui, comme une traduction bariolée des paroles latines“, BERTAUX, Art, S. 217.

⁹ Neben den schon zitierten u. a. UGHELLI, Italia sacra; SÉROUX D'AGINCOURT, Histoire; WATTENBACH, Exultet; ROHAULT DE FLEURY, Messe; LANGLOIS, Rouleau; SCHLUMBERGER, Rouleaux; LATIL, Miniature; VENTURI, Storia; TOESCA, Storia.

¹⁰ AVERY, Exultet.

¹¹ ZUCCARO, Miniatures.

¹² CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet; BAROFFIO u. BRENK, Exultet; vgl. zur Ausstellung auch die Besprechungen von ZCHOMELIDSE, Exultet; OROFINO, FEDERICI u. PICANO, Exultet; Rezension des Katalogs von BRÄM, Exultet.

¹³ Hier und im Folgenden handelt es sich bei Kurzsignaturen ohne weitere Angabe um Exultet-Rollen (vgl. Katalog in Anhang 2). In chronologischer Abfolge sind dies: Vat. lat. 9820, Manchester Latin Ms. 2, Bari 1, Pisa 2, Montecassino 1, Troia 1, Troia 2, Bari 2, Vat. lat. 3784, Avezzano, Barb. lat. 592, London Add. 30337, Velletri, Paris nouv. acq. lat. 710, Capua, Neapel 1, Neapel 2, Cas. 724 [B I 13] 3, Gaeta 1, Gaeta 2, Gaeta 3, Montecassino 2, Salerno, Bari 3, Troia 3, Vat. lat. 3784, Pisa 1, Pisa 3.

das Katalog-Projekt koordinierte, existieren darüber hinaus weitere Schriften zu den süditalienischen Rotuli, in denen er sich auch mit der Mediengenese und ihrem Verhältnis zur süditalienischen und byzantinischen Buchproduktion auseinandersetzt.¹⁴

Eine weitere wichtige Publikation ist das Buch des New Yorker Musikwissenschaftlers Thomas Forrest KELLY, das 1996 erschien. Neben musikwissenschaftlichen Überlegungen zum beneventanischen Gesang setzt er sich auch mit der Herstellung und den materiellen Bedingungen der Rotuli auseinander und liefert deshalb für die vorliegende Arbeit viele wichtige Impulse.¹⁵ Die Frage der Sichtbarkeit der Bilder greift KELLY immer wieder auf und stellt sie infrage; ihm zufolge waren es letztendlich materiell-ökonomische Faktoren, die zur Illustrierung der Rollen führten.¹⁶ Die Objekte fungierten seiner Meinung nach vornehmlich als Statussymbole, die Miniaturen hätten in der Liturgie keinerlei Funktion gehabt. Sie dienten vor allem dazu, die Feierlichkeit der Osternacht herauszustellen und gleichzeitig das Prestige der Kirche durch das kostbare Objekt zu demonstrieren.¹⁷ Wo die Bilder, wie in den älteren Objekten aus Benevent, in einer Leserichtung mit dem Text standen, mag dies möglich gewesen sein; im Falle des Bareser Objektes ist die Frage jedoch neu zu stellen, denn KELLYS Lesart gibt keinerlei Aufschluss darüber, warum man die Bilder überhaupt umdrehen sollen, wenn eine tiefergehende Wirkung auf die Anwesenden nicht beabsichtigt war. Spätestens in Bari müssen die Illustrierungen zudem eine (weitere) ‚öffentliche‘ Funktion bekommen haben. Diese besondere Kommunikationssituation wurde bisher erstaunlich wenig untersucht.¹⁸

Auch Nino ZCHOMELIDSE, die sich in mehreren Publikationen mit medialen Aspekten der Rollen auseinandersetzt, thematisiert dies nur am Rande. Womöglich liegt dies zum Teil daran, dass sie sich vornehmlich mit den beneventanischen Rotuli beschäftigt und ihre Schlussfolgerungen ebenfalls um Annahmen bischöflicher Selbstrepräsentation kreisen.¹⁹

Mehrere Aufsätze widmeten sich ikonografischen Fragestellungen und Vergleichen von Buchmalerei mit anderen Medien.²⁰ Oft wurden hier vornehmlich theologische Argumentationen nachvollzogen, aber auch die politische Ikonografie ist in der Exultet-Forschung tief verwurzelt. Gerade die Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher am Ende einer jeden Rolle führten zu vielen Versuchen, anhand der byzantinischen und normannischen Herrschaftsrepräsentationen historische

¹⁴ CAVALLO, Rappresentazione; CAVALLO, Exultet Bari Troia; CAVALLO, Genesi.

¹⁵ KELLY, Exultet.

¹⁶ KELLY, Pictures. Zu musikwissenschaftlichen Aspekten vgl. KELLY, Musica; KELLY, Chant; KELLY, Montecassino.

¹⁷ KELLY, Exultet, S. 201.

¹⁸ Für die Sichtbarkeit gerade im Falle von Bari 1 plädieren PACE, Exultet, S. 17f.; MAYO, Vasa Sacra, S. 376 („in Bari alone we encounter a profound sensitivity to the issue of real visibility of the inverted image“).

¹⁹ Auch ZCHOMELIDSE meint, dass die Bilder nicht von den Gläubigen zu erkennen waren, da es zu dunkel im Raum war, ZCHOMELIDSE, Schriftrollen, S. 15.

²⁰ FALLA CASTELFRANCHI, Gioco; MICUNCO, Exultet; MENGA, Exultet; BARRACANE, Exultet; PACE, Exultet; MAYO, Vasa sacra; TSUJI, Analyse; MAYO, Borders; BABUDRI, Exultet.

Informationen zu gewinnen.²¹ Einige Stifterdarstellungen und die bischöflichen Entstehungskontexte der ersten Rollen gaben immer wieder Anlass, Rückschlüsse über Auftraggeberschaften zu erproben, was aufgrund der oft unklaren Entstehungsumstände nicht besonders fruchtbar war. Zudem existieren mehrere Aufsätze, die sich mit den Besonderheiten einzelner Rollen befassen.²²

Reinhold HAMMERSTEIN setzte sich in den 1950er-Jahren bereits mit auditiven Aspekten der liturgischen Rollen auseinander. Während er vor allem ikonografisch und ausgehend vom *Exultet*-Text argumentierte, unternahm Bissara PENTCHEVA kürzlich den Versuch, die auditive Wahrnehmung der Rollen in Bezug auf ihre theologische Bedeutung zu fassen.²³ Sie ist die erste, die die Rollen in einem weiter gefassten, räumlichen Kontext versteht und Raum und Wahrnehmung der Rollen in Bezug zueinander setzt.²⁴

Obwohl sich ZHOMELIDSE in einer Publikation mit rituellen Kontexten von süditalienischen Objekten beschäftigt und ein Kapitel den Exultet-Rollen widmet, stellt sie weder einen räumlichen noch einen medialen Bezug her und sucht Verbindungen zur liturgischen Ausstattung vornehmlich auf ikonografischer Ebene. Gegen Ende arbeitet sie die Bedeutung der jeweiligen untersuchten Skulpturen für die städtische Identität heraus, überträgt diesen Gedanken jedoch nur auf einige wenige Exultet-Rollen.²⁵ ZHOMELIDSES Überlegungen zur Medialität und Performativität der Rollen waren für diese Arbeit dennoch äußerst bedeutsame Impulsgeber.

Die geringe Aufmerksamkeit, die die Rollen bisher hinsichtlich einer sozialen Funktion über den liturgisch-theologischen und repräsentativen Rahmen hinaus erfuhren, soll durch diese Arbeit aufgeholt werden.²⁶ Zu fragen ist hier nicht nur nach der Wahrnehmung der Rollen im Ritual, sondern auch nach der Funktion dieser Wahrnehmung und damit der gesellschaftlichen Bedeutung der Rollen.

²¹ HECKMANN, Kirche; OROFINO, Curvat Imperia; SPECIALE, Immagini; SPECIALE, Scrivere; SPECIALE, Exultent; SPECIALE, Liturgia; SPECIALE, Accipiter; VON BALDASS, Miniaturen; LADNER, Portraits; Ernst H. KANTOROWICZ, Norman Finale.

²² OROFINO, Oriente. Zu Benevent: ZHOMELIDSE, Schriftrollen; BRENK, Committenza; BELTING, Malerei, S. 144–183. Zu Montecassino: ACETO, Exultet; ZANARDI, Exultet; SPECIALE, Montecassino. Zu weiteren Exultet-Rollen: SPECIALE, Medioevo reinventato; BARRA, Confronto; PONZI, Velletri; MAITILASSO, Troja; CARNEVALE, Fondi; MENOZZI, Exultet; COFRANCESCO, Mirabella Eclano; CALDERONI MASETTI, FONSECA u. CAVALLO, Exultet Bari Troia; CRISISTOMI u. D'ANIENNO, Salerno; ANDRISANO, Ancora; CALDERONI MASETTI, Exultet; ANDRISANO, Gaeta; CENTRO STORICO CULTURALE GAETA, Manoscritto; ROTILI, Capua; WETTSTEIN, Mirabella Eclano. Ein allgemeiner Überblick bei KRUFT, Exsultetrolle.

²³ PENTCHEVA, Performative Image; ALBARELLO, Exultet; HAMMERSTEIN, Musik.

²⁴ Erst kürzlich erschien ein Beitrag von Susanne MÜLLER-BECHTEL, der sich Bezügen von Raum und Bild in den Rollen widmet: MÜLLER-BECHTEL, Liturgie. Ich möchte ihr an dieser Stelle ganz herzlich dafür danken, dass sie mir ihren Aufsatz schon vor dessen Publikation zur Verfügung gestellt hat. Auf MÜLLER-BECHTELS Überlegungen konnte in einigen Fußnoten der vorliegenden Arbeit noch verwiesen werden.

²⁵ ZHOMELIDSE, Art; ZHOMELIDSE, Word; ZHOMELIDSE, Liturgisches Bild.

²⁶ Auch wenn CAVALLO an einigen Stellen auf diese soziale Funktion verweist und darauf, dass die Rollen für die gesellschaftliche Ordnung Bedeutung haben könnten, führt er dies nie aus, vgl. etwa CAVALLO, Oltre, S. 4.

1.1.3 Vorgehen

Dem Phänomen der *Wahrnehmung* der Objekte im liturgischen Raum und der Funktion, die ihnen daraus auch in sozialer Hinsicht folgt, nähert sich diese Arbeit in vier Kapiteln. Zunächst werden werkimmanente Strategien untersucht, *Raum im Objekt* und darüber hinaus zu konstituieren. Ausgegangen wird hier von der Exultet-Rolle Bari 1, die sich zuerst mit der neuen medialen Lösung präsentiert, die Miniaturen im Vergleich zum Text umzudrehen. Nach der historischen und liturgischen Kontextualisierung des Manuskriptes rücken Besonderheiten der Materialität und des Mediums in den Fokus. Verwendete Materialien und Layout-Prozesse geben Hinweise zum Fertigungsprozess des Objektes, der zudem eng mit der liturgischen Nutzung verflochten war. Von großer Bedeutung sind in diesem Kapitel deshalb neben KELLYS Publikation von 1996 mehrere Veröffentlichungen zu jüngst erfolgten Restaurierungen und Materialuntersuchungen der süditalienischen Rollen.²⁷ Die anschließende Auseinandersetzung mit der Form der Rolle dient dazu, semantische Bezüge darzulegen und Genealogien der Bareser Medialität zu verfolgen. Die Bedeutungen der Medialität für die Wahrnehmung wird nicht zuletzt in der Selbstreferentialität vieler Miniaturen auf den Rollen evident.

Um die tatsächliche Sichtbarkeit der Bareser Miniaturen nachzuvollziehen, ist es unumgänglich, sich zunächst ein detaillierteres Bild des Bareser Kathedralraums um 1025 zu machen, das durch archäologische Untersuchungen und Vergleiche mit zeitgenössischen Bauten der Region erschlossen werden kann. Auch der liturgischen Ausstattung der Bareser Kirche lässt sich durch Vergleiche nähern, da sich zu dieser Zeit eine bedeutende Steinmetzwerkstatt in der Stadt lokalisieren lässt, von deren Skulpturen einige erhalten sind. Aufgrund der schwierigen Quellenlage zu der wiederholt zerstörten Bareser Kathedrale wurde ein derartiger Rekonstruierungsversuch des Raumes und der liturgischen Ausstattung zum Verständnis der Bareser Exultet-Rollen bisher nicht unternommen.²⁸ Auch die Steinmetzwerkstatt des Acceputus wurde bisher nicht mit den Bareser Exultet-Rollen in Verbindung gebracht. Hier baut die Arbeit auf vielen neueren Untersuchungen vor allem zur kampanischen und sizilianischen Kirchenausstattung und deren Rekonstruktion auf, die in den letzten Jahren durchgeführt wurden.²⁹ Zudem wird die Frage der Wahrnehmung von Raum

²⁷ Von der kürzlich erfolgten Restaurierung des ICPAL wurde nur ein kurzer „*Estratto della relazione finale di restauro redatta dall'ICPAL di Roma Gli Exultet 1,2,3 e il Benedizionale del Museo Diocesano di Bari*“ veröffentlicht, <https://www.arcidiocesibaribonto.it/curia/museo-diocesano/restauro-rotoli-exultet/relazione-finale-restauro-exultet.pdf> (09.05.2024). Des Weiteren TEMPESTA u. a., *Exultet 1 of Bari*; VAN DER WERF u. a., Chemical Characterization. Zu anderen Rollen vgl. VARDARO, Restauro; MANIACI u. OROFINO, Rouleaux; RAMOS RUBERT, Overview; BICCHIERI u. a., Salerno Exultet; RAMOS RUBERT, Restauración.

²⁸ Bei PENTCHEVA findet sich allein die Anmerkung, sie könne nicht „turn to Campanian and Puglian architectural interiors in order to match a rotulus with an ecclesiastical space“, PENTCHEVA, Performative Image, S. 405.

²⁹ SCIROCCO, Salerno; SCIROCCO, Jonah; GLASS, Pseudo-Augustine; GLASS, Romanesque Sculpture.

verhandelt und untersucht, inwiefern die Rollen selbst auf den sie umgebenden materiellen Raum Bezug nehmen. Ein Abgleich des materiellen Raumes mit dem gemalten, performativen Raum dient vor allem dazu, medienspezifische Besonderheiten herauszuarbeiten und sich mittelalterlichen Vorstellungen von sakralem beziehungsweise liturgischem Raum und dessen Wahrnehmung zu nähern.

Im vierten Kapitel widmet sich die vorliegende Arbeit ausgehend von der Visualität im Raum auch weiteren Fragen der Wahrnehmung. Dass im Erfahren des Rituals nicht nur das Auge, sondern in bedeutendem Maße auch das Ohr beteiligt war, wird gerade in der christlichen Liturgie offensichtlich, in der dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort besondere Bedeutung zukommt. Zum Erfassen der auditiven Aspekte der *Exultet*-Liturgie kann hier auf ein in letzter Zeit vermehrtes Interesse der Geisteswissenschaften an den *sound studies* aufgebaut werden.³⁰ Zudem erfährt der architektonische Kontext in diesem Kapitel wieder starke Bedeutung. Der *Exultet*-Text nimmt darüber hinaus besonders Bezug zum Geruch der Kerze und des Wachses. Die olfaktorische Wahrnehmung erregte, anders als die Materialität des Wachses, bisher so gut wie kein Interesse in der Kunstgeschichte, obwohl die Liturgie in verschiedenen rituellen Kontexten den Gläubigen auf multisensorischer Ebene zu einer vielfältigen sinnlich-ästhetischen Erfahrung verhalf und verhilft. Das Phänomen der Wahrnehmung wird dabei vornehmlich über die Objekte selbst erschlossen, ferner über den Versuch einer Rekonstruktion eines kollektiven Wissens, das bereits in die Herstellung der Rollen einfloss. Der Problematik einer objektiven Annäherung an das Phänomen ‚Wahrnehmung im Mittelalter‘ ist sich diese Untersuchung bewusst.³¹

Auch der Zusammenhang der *Exultet*-Liturgie mit dem sich anschließenden Taufritus in der Osternacht wurde in die Interpretation der Exultet-Rollen bisher selten mit einbezogen. Dies soll im letzten Kapitel dieser Arbeit geschehen, wobei hier der Blick auf die städtische und gemeinschaftliche Dimension der Rollen geöffnet werden kann.³² Gerade ihre Bedeutung für die städtische Gemeinschaft und Identität mag die lange Nutzung und Aufbewahrung der Objekte begründet haben. Auch die Performativität einiger Exultet-Miniaturen schließt diese soziale Komponente ein: Das Umdrehen der Bilder in Bari nutzt die räumliche Präsenz der Objekte in der Liturgie, aber auch das soziale Potenzial des Mediums.

³⁰ Vgl. etwa das DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“ (<https://www.tu-chemnitz.de/phil-iesg/professuren/gdma/dfg-netzwerk.php>, 09.05.2024), das daraus hervorgegangene Themenheft „Akustische Phänomene des Mittelalters“ (Das Mittelalter 27,1), das Mainzer „Cantoria“-Projekt (<https://cantoria-mainz.de/>, 09.05.2024) und Monografien wie jene von Bissara Pentcheva. Daneben sind auch Analysen akustischer / auditiver Phänomene in Arbeiten mit anderen Schwerpunkten zu berücksichtigen., vgl. DOLEZALEK, Arabic Script, S. 156–160.

³¹ Vgl. etwa GOETZ, Wahrnehmungsmuster.

³² Die Arbeit baut hier auf Forschungen auf, die Objekte in ihrem liturgischen Kontext verankern, vgl. u. a. VOYER u. SPARHUBERT, Image; PIVA u. CADEI, Arte; HISCOCK, White Mantle; BOCK u. a., Art; KOHLSCHEIN u. WÜNSCHE, Heiliger Raum.

1.2 Methodische Verankerung

1.2.1 Von Medien und Wahrnehmung

Vor dem Hintergrund der Omnipräsenz des Medialitätsbegriffs in den Geisteswissenschaften in den letzten Jahren verlangt die Entscheidung, die beiden theoretischen Schwerpunkte dieser Arbeit den Phänomenen *Material* und *Raum* zu widmen, nach einer kurzen Kontextualisierung. Wie *Medium* deckt auch *Medialität* eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten ab, die eine Eingrenzung und Definition des Begriffs erschweren – nicht auch zuletzt aufgrund der breiten Interdisziplinarität der Medienwissenschaften. Ein Medium kann einen materiellen Träger bezeichnen, aber auch Mittlerfiguren, oder sich gar auf größere Zeichensysteme wie die Sprache beziehen. Die Mediävistik sieht sich darüber hinaus vor besondere Herausforderungen gestellt, da der Medienbegriff stark an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Formen moderner Kommunikation gebunden und deshalb nicht vorbehaltlos auf mediävistische Fragestellungen übertragbar ist.³³ Unter Berücksichtigung der sich unterscheidenden Rahmenbedingungen ist die Verwendung des Medienbegriffs auch für vormoderne Phänomene mit einer Verschiebung der Fragestellung jedoch durchaus möglich: „Alles kann zum Medium werden – sofern es als Medium gebraucht wird.“³⁴

Um sich an einer Definition des *Mediums* zu versuchen, ist in erster Linie festzustellen, dass damit ganz generell vermittelnde Elemente gemeint sind.³⁵ Dabei können diese sowohl materiell – etwa als Schriftträger von Zeichen – als auch immateriell konstituiert sein. Dieser sehr offene Medienbegriff bietet für die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Objekten viele Möglichkeiten, geht aber auch, wie jede definitorische Unschärfe, mit Problemen einher. In dieser Arbeit interessiert vor allem das Medium als Vermittler zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen, das die mittelalterliche Gesellschaft aufgrund der starken religiösen Ausrichtung grundsätzlich prägt. Gerade der mittelalterliche Gebrauch – oft in theologischem Kontext – des lateinischen Wortes *medium* verweist auf diese Bedeutungsaspekte.³⁶

Zunächst wird hier unter dem Stichwort *Medium* aber die Form der Rolle untersucht, da die Entscheidung, den *Exultet*-Gesang auf einem Rotulus anstatt – wie zu dieser Zeit üblich – in Codexform zu fixieren, hinterfragt werden soll. Niklas LUHMANN verwehrte sich einer Gleichsetzung von Medium und Form, da dem einen eine lose, dem anderen eine strikte „Koppelung von Elementen“ inhärent sei.³⁷ Auf die zugleich aber auch sehr enge Verschränkung beider Begriffe verweist Sybille

³³ KIENING, Medialität, S. 285–287.

³⁴ Ebd., S. 327–329, Zitat S. 329.

³⁵ SCHULTE-SASSE, Medien, S. 1.

³⁶ KIENING, Medialität, S. 287f.

³⁷ Ebd., S. 330.

KRÄMER, wenn sie die „Form als performative[n] Vollzug des Medialen“ charakterisiert.³⁸ Mehr auf den Vermittlungsmoment fokussieren Definitionen des Medialen, die das ‚Dazwischen‘ mit einbeziehen. Dem Medialen wohnt hierdurch auch etwas Werdendes, sich Wandelndes, Dynamisches und Prozesshaftes inne.³⁹

Die grundlegendste Bestimmung des Mediums ist, daß es ein Dazwischen ist. Das Medium steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. [...] Das deutet darauf hin, daß es sich bei dem Begriff Medium um etwas handeln muß, das in einen Prozeß verwickelt ist, das Teil eines Prozesses ist.⁴⁰

Exultet-Rollen lassen sich so auch als Vermittler zwischen himmlischer Sphäre und den Gläubigen fassen, zwischen dem Heilsgeschehen in den Miniaturen und der Aktualisierung im Ritual, wobei sich hier auch Überschneidungen mit dem Liminalitätsbegriff ergeben.

Dieses Prozesshafte, den Übergang vom Materiellen auf das Immaterielle, möchte diese Arbeit über die Wahrnehmung greifen und so auch die ästhetisch-religiöse Erfahrung der mittelalterlichen Gläubigen zu fassen versuchen. Zum einen sind dabei die materiellen Bedingungen der Rezeption von Bedeutung, zum anderen aber auch individuelle soziale Faktoren wie Bildung, Sozialisation oder Geschlecht. Aus diesem Grund ist es äußerst problematisch, Wahrnehmungssituationen mittelalterlicher Erfahrender zu rekonstruieren. Die vorliegende Arbeit wählt daher zwei Strategien, um sich dem Phänomen dennoch anzunähern: Einerseits wird hier immer von Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgegangen und danach gesucht, welche *Angebote* der Wahrnehmung gemacht wurden. Ob diese tatsächlich rezipiert und verstanden wurden, ist nicht mehr nachvollziehbar. Doch ist andererseits davon auszugehen, dass Objekte auch im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung beziehungsweise Rezeption produziert wurden, dass Wahrnehmung somit auch gesteuert wurde.⁴¹ Die Arbeit setzt daher im Herstellungsprozess an und argumentiert, dass Objekte im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung gefertigt wurden, die von allen Gläubigen im Ritual nachvollziehbar war und auf kollektivem Wissen beruhte. Von dieser intendierten Wahrnehmung ausgehend können somit Rückschlüsse über kollektiv verstandene Wahrnehmungsprozesse gezogen werden. Über die Produktionsästhetik ist es also durchaus möglich, sich dem Phänomen der Wahrnehmung zu nähern.

³⁸ KRÄMER, Form, zitiert nach KIENING, Medialität, S. 330.

³⁹ KIENING, Medialität, S. 331.

⁴⁰ Ebd., S. 328, bezieht sich auf ROESLER, Medienphilosophie, S. 39.

⁴¹ Britta DÜMPPELMANN geht in ihrer Dissertation auf diese Fragen ein und interessiert sich in diesem Zuge v. a. für Intermedialitäten, also für das Zusammenspiel von Raum, Bild und Materialien und Medien und ihre Wirkung auf Betrachterinnen und Betrachter. Sie argumentiert, dass diese „Medienbewusstsein“ gehabt haben müssen, sonst hätten sie die einzelnen Gattungen und Medien nicht voneinander unterscheiden können, DÜMPPELMANN, Veit Stoß, v. a. S. 11–19.

Das kollektive Wissen einer Zeit ist zunächst besser greifbar, wobei auch hier die Unterschiede zwischen einer gebildeten, klerikalen Schicht – deren Zugang zu Wissen viel einfacher war und deren Wissen uns durch Schrift auch überliefert und daher rekonstruierbar ist – und der breiteren Bevölkerungsschicht, über deren Bildung wir sehr wenig wissen, immer im Kopf zu behalten sind. So bleibt eine konstante Frage dieser Arbeit, inwieweit und wie breit Wissen, sei es auf theologischer oder auf erkenntnistheoretischer Ebene, in der mittelalterlichen Gesellschaft zugänglich war. Auch zeitgenössische Vorstellungen von Wahrnehmung sind unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten: Nur wenn diese den Künstlerinnen und Künstlern bekannt waren, konnten diese im Herstellungsprozess und damit auch in der Rezeption ihre Wirkung entfalten.

Der Offenheit des Medienbegriffs wird in dieser Arbeit mithilfe mehrerer Ansätze und deren Wechselspiel zueinander begegnet. Durch die Konzepte *Raum* und *Material* lassen sich soziale Phänomene besser fassen als durch den *Medialitätsbegriff*, wobei die Trennlinien zwischen *Materialität* und *Medialität* verschwimmen. *Materialität* im Sinne einer Theorie des Materialen, die vom Materiellen ausgehend darüber hinausweisende Beziehungen herstellt, schließt auch die *Medialität* mit ein. Und wo *Medialität* als Vermittler fungiert, ob zwischen Akteuren, verschiedenen Konzepten oder beidem, geht sie in vielen Fällen vom *Material* aus, womit das *Material* wiederum grundlegend für die *Medialität* ist.

1.2.2 Material als Methode

Geh denn, doch bar des Schmucks, wie es ziemt einem Buch des Verbannten:
 leidvoll trage das Kleid, das diesem Schicksal gemäß! Saft des Rittersporns
 soll dich mit purpurnem Glanz nicht umgeben, da diese Farbe ja doch für die
 Trauer nicht schickt. Ziere Zinnober den Titel dir nicht, das Papier nicht die
 Zeder! Trag' nicht an schwarzer Stirn strahlende Hörner zur Schau! All diese
 Mittelchen mögen die glücklichen Bücher verschönern: dir aber ziemt es,
 gedenk meines Geschickes zu sein. Brüchiger Bimsstein soll dir die beiden
 Ränder nicht glätten, daß du recht struppig erscheinst wie mit verworrenem
 Haar. Brauchst dich auch nicht deiner Flecke zu schämen: es wird dann ein
 jeder, der sie erblickt hat, sehen, daß ich beim Schreiben geweint!⁴²

Mit diesen Worten zieht Ovid in einem seiner Texte aus dem Exil eine Parallele zwischen Inhalt und materieller Form des Schriftstücks, das an seiner statt unter die Leute kam. Nicht nur, dass er das Schriftstück personifiziert, er spricht auch mehrere

⁴² *Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse; / infelix habitum temporis huius habe, / nec te purpureo velent vaccinia fuco – / non est conveniens luctibus ille color – / nec titulus minio, nec cedro charta notetur, / candida nec nigra cornua fronte geras. / Felices ornent haec instrumenta libellos: / fortunae memorem te decet esse meae. / Nec fragili geminae poliantur pumice frontes, / hirsutus sparsis ut videare comis. / Neve liturarum pudeat; / qui viderit illas, de lacrimis factas sentiet esse meis,* Ovid, Briefe, hg. v. WILLIGE, S. 2f., vgl. CARMASSI, Materialität, S. 16.

materielle Aspekte des Objektes an: die Farben und womöglich den hölzernen Rollstab (*umbilicus*) oder den Schutzmuschlag, die ein Rotulus normalerweise aufwies, seine Oberfläche und *Kleidung* in gewisser Weise; aber auch seine Herstellung und *Biografie*, wenn er den Bimsstein erwähnt, der zur Glättung der Seiten genutzt wurde, sowie die Tränen, die er während des Schreibens vergoss und deren Flecken das Pergament für immer prägten. Das Buch beziehungsweise die Schriftrolle fungiert hier inhaltlich als Vermittler von Gedanken und Gemütszuständen, die zugleich aber auch materiell durch die Tinte und Tränen auf dem Pergament festgehalten wurden; der Zustand der Oberfläche erscheint so malträtiert wie Ovids Seele.

Für Ovid besteht ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen dem Herstellungsprozess des Manuskriptes und der Wahrnehmung seiner Oberflächen und seines Gesamteindruckes. Jeffrey HAMBURGER formuliert dies fast 2000 Jahre später ähnlich, auch wenn er die Kausalität umdreht: „In desire to interpret, one cannot ignore the practical dimensions of manuscript production“.⁴³ Das Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionsästhetik war immer wieder von Interesse und natürlich nicht nur auf die Auseinandersetzung mit der Buchproduktion beschränkt. Gerade in den letzten Jahrzehnten setzt sich in der kunsthistorischen Forschung immer mehr die Gewissheit durch, dass der Herstellungsprozess für das Verständnis eines Objektes von ausschlaggebender Bedeutung ist. Damit geht ein neues Interesse am Material und an künstlerischen Techniken, an Werkstattdynamiken und Definitionen Kunstschaffender einher.⁴⁴

Die Berücksichtigung von Werkstattprozessen und technischem Wissen ebenso wie von verwendeten Werkzeugen, aber auch von ökonomischen und ökologischen Überlegungen wird in dieser Arbeit unter dem Schlagwort der *Materialität* geführt. Der kreative Prozess lässt nicht nur Rückschlüsse auf Kunstschaffende und deren Materialverständnis zu, sondern er erhellt auch hinter dem Auftrag stehende Intentionen, Ideen und Vorstellungen. Gerade im Versuch, Objekte der Vergangenheit in ihrer historischen, kulturellen und politischen Bedeutung, in ihrem Gebrauch und ihrer rituellen Funktion zu verstehen, gewinnen Aspekte der visuellen, taktilen, aber auch der auditiven und olfaktorischen Wahrnehmung immer mehr an Bedeutung; die rezente Wiederentdeckung der Sinne in der Kunstgeschichte stellt ebenfalls eine Entwicklung aus dem *material turn* dar.

In der deutschsprachigen Kunstgeschichtsforschung taucht die Vorstellung, Material selbst könne Bedeutungsträger sein, erst ab den 1990er-Jahren mit Thomas RAFF auf, eine umfassendere Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Materialien ist hingegen Monika WAGNER zu verdanken, die seit 2001 mehrere einschlägige Publikationen veröffentlichte.⁴⁵ Eine Untersuchung künstlerischer Materialien und Techniken lässt sich jedoch noch weiter zurückverfolgen: So entwickelten Gottfried SEMPER und

⁴³ HAMBURGER, Script, S. 11.

⁴⁴ WAGNER, Material, S. 867; INGOLD, Materials, S. 1.

⁴⁵ RAFF, Sprache, S. 14. RAFF selbst bezog sich auf einen Aufsatz von Günther BANDMANN, der bereits 1969 erschien, jedoch wenig Widerhall fand, BANDMANN, Ikonologie. Vgl. auch WAGNER, Kunst; WAGNER u. RÜBEL, Material; WAGNER, RÜBEL u. WOLFF, Materialästhetik.

Adolf LOOS in ihren Arbeiten spezifische Zugänge dazu.⁴⁶ Auch in kunsthistorischen Texten lässt sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Interesse am Material ausmachen, das sich mit der Arts-and-Crafts-Bewegung, der damit einhergehenden Abkehr vom Industriellen und einer Hinwendung zum händisch Hergestellten erklären lässt. Neben den bekannten Arbeiten von John RUSKIN und William MORRIS lassen sich hierzu auch die Schriften von Émile BERTAUX rechnen.⁴⁷

Aufgrund vielfältiger Zugänge in den verschiedenen Disziplinen und die sich hierdurch bedingenden unterschiedlichen Anwendungsbereiche ist es schwer, den Begriff *Material* beziehungsweise den der *Materialität* konkret zu umreißen, so wie es auch an einem übergreifenden theoretischen Konzept fehlt.⁴⁸ Und ausgerechnet die Kunstgeschichte ging bisher eher zögerlich mit dem neuen Angebot um.⁴⁹ Dies ist vor allem dem Selbstverständnis der Disziplin geschuldet, die sich seit der Frühen Neuzeit einem Künstlergenie- und Inspirationsmythos verschrieben hatte und die *Idee* prinzipiell über die künstlerisch-technische Ausführung eines Werkes stellte. Material kam nur als Vermittler von Bedeutung in Betracht, besaß aber selbst keine. Es war der *Idee* untergeordnet und wurde nur thematisiert, wo seine Überwindung von Belang war.⁵⁰ Für die mittelalterliche Kunst ist die Lage etwas ausgewogener, auch weil der moderne Kunst- und Ästhetikbegriff nicht vorbehaltlos auf sie übertragen werden kann. Jedoch findet sich auch in der Analyse mittelalterlicher Objekte das Materielle oft nur verstanden als irdischer Stellvertreter des immateriell Göttlichen, in Anlehnung etwa an die Schriften von Augustinus.

Neue Ansätze im Zuge des *material turn*, etwa von Ann-Sophie LEHMANN, gehen davon aus, dass der konkrete physische Werkstoff, aus dem ein Objekt besteht, ein Objekt ebenso sehr konstituiere wie ideelle Vorstellungen.⁵¹ So können auch nicht-menschliche Objekte als mögliche Besitzer von *agency* aufgefasst werden, Materialien als aktive Akteure im Prozess der Bedeutungsgenerierung von Kunst und damit in gesellschaftlichen Prozessen fungieren. Alfred GELL legte 1994 bereits in Ansätzen dar, dass *agency* Kunstwerken durch ihren Herstellungsprozess innewohnen kann.⁵²

⁴⁶ LEHMANN, Medium, S. 23 f.; WAGNER, Material, S. 873–875.

⁴⁷ Im ersten Band seiner „L’art dans l’Italie méridionale“ (1903) widmet dieser mehrere Kapitel einzelnen Materialien (*Le bronze e l’ivoire, Le mobilier des églises: Métal, bois et marbre*), BERTAUX, Art, S. 401–437, 439–456. Die Aufwertung von Handwerksprozessen ging Hand in Hand mit romantisch-historistischen Verklärungen des Mittelalters; die Romantik fungierte als wichtiger Treiber einer Wiederentdeckung vorindustrieller Techniken, Materialien, aber auch Lebensweisen, RECKWITZ, Gesellschaft, S. 18; WAGNER, Material, S. 873–875.

⁴⁸ LEHMANN, Medium, S. 21; vgl. auch RECKWITZ, Grundelemente, v. a. S. 290 f.; RECKWITZ, Materialisierung.

⁴⁹ LEHMANN, Medium, S. 25.

⁵⁰ Ebd., S. 22 f. Vgl. dazu auch YONAN, Fusion, S. 241; ESNER, KISTERS u. LEHMANN, Studio, S. 9–13 bzw. ganzer Band.

⁵¹ LEHMANN, Objektstunden; LEHMANN, Meaning.

⁵² LEHMANN, Medium, S. 26; GELL, Technology. Vgl. auch GELL, Art; INGOLD, Materials, S. 11; van OYEN, Agency, S. 1 f. Objekte strukturieren soziale Interaktionen und erlauben viele unserer menschlichen Aktivitäten erst. Der *material turn* führte auch dazu, dass eine strikte Trennung

Zudem sind seine Überlegungen gerade für ein Verständnis mittelalterlicher Objekte äußerst fruchtbar, da sie diese wieder in ihre ursprünglichen Rituale einzubinden versuchen.⁵³ So waren die zu untersuchenden Exultet-Rollen ausschließlich für eine liturgische Nutzung in der Osternacht vorgesehen und können ohne diesen rituellen Hintergrund nicht verstanden werden. Besonders wichtig für die vorliegende Arbeit ist zudem GELLS Hypothese, dass Objekte für eine bestimmte Wirkung auf die betrachtenden beziehungsweise nutzenden Personen hergestellt wurden. GELL assoziiert den künstlerischen Prozess mit einer intendierten Wahrnehmung: „[A]rtists do not (usually) make art objects for no reason, they make them in order that they should be seen by a public, and / or acquired by a patron.“⁵⁴ Ihn interessieren Beziehungen zwischen Personen und Objekten, wobei eine seiner Grundannahmen ist, dass ‚social agency‘ auch von Objekten ausgeführt werden kann.⁵⁵ Dabei werden Objekt und Mensch jedoch nicht gleichgesetzt, Verantwortung trägt allein der Mensch, der Wahrnehmungsprozesse somit auch steuert. Materialien und Oberflächen finden bei GELL jedoch so gut wie keine Erwähnung, obwohl diese eine bedeutende Rolle in der Interaktion zwischen Objekt und Mensch spielen. Die vorliegende Arbeit versteht Oberflächen, Material und Form hingegen als objekteigene Kommunikationsstrategien von Artefakten, über die sie sich der Welt präsentieren und *agency* ausdrücken. Material und Materialität können dementsprechend als Werkzeuge aufgefasst werden, um sich dem Phänomen der Wahrnehmung zu nähern.

1.2.3 Material im Mittelalter

Tatsächlich kann die Untersuchung der Materialität – hier verstanden als alle das Material einschließenden Bedeutungsebenen von Objekten – viel über die zeitgenössische mittelalterliche Rezeption von Artefakten aussagen. Die mittelalterliche Kunstgeschichte widmete dem Material schon länger größere Aufmerksamkeit als die Teildisziplinen anderer Epochen. Dass Materialien Bedeutung zukam, offenbart sich in Inschriften auf Objekten, wo etwa Allegorisierungen von christlichen Tugenden mithilfe bestimmter Materialien aufgerufen werden, oder in mittelalterlichen Schatzverzeichnissen, wo technischen oder materialbasierten Spezifizierungen ordnende Bedeutung zukam. Mehrere Publikationen widmeten sich Untersuchungen bestimmter Materialien wie etwa Porphy, Bronze oder Gold: besonders kostbare und daher prestigeträchtige Materialien, an denen sich theologische und / oder politische

von menschlicher und dinglicher *agency*, also die Trennung zwischen Sozialem und Materiellem, aufgehoben wurde, ebd. Die Aufwertung des Objektes und die Überwindung seiner Passivität stellt den *material turn* damit auch in die Folge der *Object* und *Material Culture Studies*, YONAN, Fusion, S. 233 f., 238 f.

⁵³ SAURMA-JELTSCH, Agency; FREEDBERG u. a., Object; APPADURAI, Social Life.

⁵⁴ GELL, Art, S. 24.

⁵⁵ Ebd., S. 5, 17f. Vgl. auch Parallelen zur Akteur-Netzwerk-Theorie, van OYEN, Agency, S. 3.

Argumentationen für spezifische historische Zeitspannen nachverfolgen ließen. Im Gegensatz dazu konnten besonders bescheidene Materialien wie Holz in der christlichen Theologie unter anderem mit dem Opfertod Christi in Verbindung gebracht und dadurch zu Bedeutungsträgern werden.⁵⁶

Materialien wie Gold und Bronze, aber eben auch Holz wurden vornehmlich als *Verweis* auf etwas gesehen. Gerade mittelalterliche sakrale Kunst wurde mit Erwin PANOFSKY lange allein auf diese Verweisfähigkeit hin untersucht, wobei pseudodionysischen Lesarten besonderes Gewicht gegeben wurde.⁵⁷ Neuere Entwicklungen führen jedoch weg von dieser Zuspitzung und legen ebenfalls einen Fokus auf Werkstätten, Kunstschaflende und Ökonomien. Annäherungen an ein mittelalterliches (Selbst-)Verständnis von Künstlerinnen und Künstlern, wie sie in den letzten Jahren unter anderem von Albert DIETL, Peter Cornelius CLAUSSEN, Rebecca MÜLLER oder Bruno REUDENBACH unternommen wurden, gehen ebenso in diese Richtung wie Versuche, Gewichtungen und Bewertungen von Materialien und Techniken im Mittelalter zu fassen.⁵⁸

Zum Verständnis mittelalterlicher Wertungen von Material wird in der kunsthistorischen Forschung gerne ein Ovid-Zitat herangezogen:⁵⁹ Im zweiten Buch der „Metamorphosen“ beschreibt dieser die silbernen Türen des Sonnenpalastes mit den Worten „Prächtiger noch als das Material war die Kunst der Gestaltung“ – *materiam superabat opus* –;⁶⁰ wohl um damit auszudrücken, dass der Wert der kunstvollen Bearbeitung des Materials dessen materiellen Wert noch übertreffe.⁶¹ Die Bedeutungen, die mit der Rezeption dieser Worte im Mittelalter einhergingen, sind weniger eindeutig, auch weil der *opus*-Begriff sich nicht unbedingt auf einen künstlerischen Wert beziehen musste.⁶² Abt Suger von Saint-Denis scheint das Zitat genutzt zu haben, um seine Stiftertätigkeit gegenüber der seiner karolingischen Vorgänger herauszustellen. Während ihm „Materialbesessenheit“⁶³ zugeschrieben wurde, wurde Bernhard von Clairvaux als sein Antipode skizziert. Durch seine ‚Apologia‘ wird er mit einem Bild- und Materialskeptizismus assoziiert, der dem Armutsgesetz der Kirche entspreche. Oft wird dabei jedoch außer Acht gelassen, dass sich Bernhard in seiner

⁵⁶ Vgl. zum Holz u. a. D'OIDIO, Scultura, zur Bronze LUTZ u. MÜLLER, Bronze; OLCHAWA, Handwaschgefäß; WEINRYB, Bronze Object; GRAMACCINI, Ikonologie; zum Elfenbein: TRINKS, Chryselephantin oder zum Porphyrr bereits DEÉR, Porphyry Tombs. Auch zu Materialimitationen in Manuskripten erschienen in den letzten Jahren einige Publikationen, u. a. MESTEMACHER, Materialimitation; ACKLEY u. WEARING, Illuminating. Ich danke Christine Jakobi-Mirwald für den Hinweis auf Letztere.

⁵⁷ PANOFSKY, Idea; vgl. dazu WAGNER, Material, S. 871; CLAUSSEN, Materia, S. 41–44.

⁵⁸ MÜLLER, Künstlersignatur; REUDENBACH, Künstlermönche; CLAUSSEN, Autorschaft; DIETL, Sprache; REUDENBACH, Werkkünste; CLAUSSEN, Künstlerstolz.

⁵⁹ RAFF, Materia, S. 25; CLAUSSEN, Materia, S. 40–49; REUDENBACH, Gold.

⁶⁰ Ovid, Metamorphosen, Buch II, V. 5, hg. v. FINK.

⁶¹ WAGNER, Material, S. 871.

⁶² Beziehungsweise auf das, was moderne Epochen mit dem Kunstbegriff verbinden.

⁶³ REUDENBACH, Gold, S. 3, er zitiert hier BÜCHSEL, Geburt, S. 89.

Schrift dezidiert gegenüber Cluny positionieren wollte und seine Aussagen nur für einen monastischen Kontext getroffen wurden.⁶⁴

Es bleibt meist offen, ob in der Entscheidung, weniger kostbare Materialien zu verwenden, ökonomische Bedingungen verschleiert werden sollten oder ob dies tatsächlich aus Rücksicht auf die Gefahr der ‚Verblendung‘ durch die Verwendung kostbarer Materialien geschah. Auch konnten, wie bei Bernhard von Clairvaux deutlich wird, damit monastische Bescheidenheitstopoi ausgedrückt werden.

Auch das Schreiben kann materiell verstanden werden; Schrift ist in der Lage, Gedanken zu materialisieren. So verwundert es nicht, wenn für das Buch immer wieder Körper-Metaphern herangezogen wurden und es zu Räumlichkeit in Bezug gesetzt wurde.⁶⁵ Raum entsteht im Buch durch die materielle Bedingtheit des Objektes, durch seine Seiten, durch die Ordnung von Text und Bild darin, aber auch durch Bild-Text-Bezüge zwischen Seiten, durch die imaginären Welten, die das Lesen erzeugt.⁶⁶ Das Durchblättern des Buches wurde mit einem Durchschreiten in Analogie gesetzt; besonders deutlich macht dies der römische Pilgerführer ‚Itinerarium Urbis Romae‘ aus dem 9./10. Jahrhundert, der die Seite als Weg durch die Stadt versteht (Codex Einsidlensis 326, Abb. 3).⁶⁷ Schrift ist „nicht nur aufgezeichnete Sprache und Träger von Informationen, sondern auch Spur von Bewegungen und Ergebnis von Handlungen“, sie kann Autorität und Verbindlichkeit erzeugen und als „Medium der Präsenz“⁶⁸ fungieren. Der Bewegung der Hand auf dem zunächst leeren Pergament und im Raum kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Das griechische γράφειν – *gráphein* –, übersetzbare mit ‚schreiben‘ oder ‚zeichnen‘, schließt diese räumliche Dimension ebenfalls ein.⁶⁹

Die meisten Überlegungen zum Zusammenhang von Schrift und Raum betreffen den Codex. REUDENBACH ist gar der Meinung, der Codex sei eher als der Rotulus in der Lage, das Räumliche zu konstituieren. „Statt des kontinuierlichen Ablaufs der Rolle, deren materielle Zurichtung nirgends eine Unterbrechung bedingt, bietet der Codex ein Nacheinander von in sich abgeschlossenen Einheiten, den einzelnen Seiten, an.“⁷⁰ Dabei verkennt REUDENBACH die medialen Vorteile der Rolle, die eben gerade ein durchgängiges, pfadähnliches Nachverfolgen von Inhalten ermöglicht. Binnenräume können auch hier durch die Gestaltung der Oberfläche und in der Beziehung von Text und Bild geschaffen werden; mit dem Ent- und Aufrollen des Rotulus lassen sich ähnliche Semantiken verbinden wie mit dem Öffnen und Schließen des Codex.

⁶⁴ FRESE, Bernhard von Clairvaux.

⁶⁵ CARMASSI, Materialität, S. 17f., 28–30, vgl. u. a. BÖSE, Ränder.

⁶⁶ Vgl. u. a. FRESE, KEIL u. KRÜGER, Sacred Scripture, darin u. a. BAWDEN, Interlace; MÜLLER, SAURMA-JELTSCH u. STROHSCHNEIDER, Codex.

⁶⁷ Vgl. dazu u. a. BLENNOW, Guidebooks; ALTO BAUER, Anonymus Einsidlensis; WALSER, Codex Einsidlensis 326 (Digitalisat: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/searchresult/list/one/sbe/0326,09.05.2024>).

⁶⁸ KIENING u. STERCKEN, Vorwort, S. 5.

⁶⁹ Ebd. Vgl. auch WENZEL, Hören.

⁷⁰ REUDENBACH, Codex, S. 60f.

82v

Monasterii <i>scenagathae</i>	sub u
<i>sc̄i laurentii informanso</i>	<i>sc̄i uralis</i>
<i>sc̄a pudicitana</i>	& <i>sc̄a eufemia</i>
<i>palatum pilati</i>	<i>sc̄a maria maior</i>
<i>sc̄i fortus</i>	<i>Hymptham:</i>
<i>sc̄a briiana</i>	
<i>Forma cladiana</i>	
<i>Invia p̄ nestina foris murum forma cladiana</i>	
APORTA SC̄I PETRI USQUE	
<i>Circus flumineus</i>	<i>ibiscā agnes</i>
<i>Thermae alexandrine</i>	per ar
<i>sc̄a euſta chii</i>	
<i>Rotunda</i>	
<i>Thermae commodiane</i>	
<i>Mineruam</i>	<i>ibiscā maria</i>
<i>Ndsom martum</i>	
<i>Forum traiani</i>	<i>sc̄olūna eius</i>
<i>Tiberis</i>	R. PER AR
<i>sc̄i hadriani</i>	<i>forum romanum</i>

83r

<i>RA.</i>	<i>sc̄a lucie mon theo</i>
<i>sc̄i siluestri</i>	& <i>sc̄i marini</i>
<i>palatum iuxta iherusalem</i>	
<i>Hierusalem</i>	
<i>Amphitheatrum</i>	
<i>Forma litteranense</i>	<i>monasterium honori.</i>
<i>porta prenestina</i>	*
<i>sc̄i helena</i>	<i>sc̄i marcellinus & petrus</i>
PORTA ASINARIA	
<i>cu[m] sc̄i laurentii indamaso.</i>	
<i>Theatrum pompe</i>	
<i>Cyprefus</i>	
<i>sc̄i laurentij imminervia</i>	
<i>capitolium</i>	
<i>sc̄i sergi</i>	<i>ibi umbilicum romae</i>
<i>sc̄i georgii</i>	
<i>CUM SE CERI</i>	
<i>sc̄a maria antiqua</i>	

Abb. 3 | „Itinerarium Urbis Romae“, 9./10. Jahrhundert; Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. Eins. 326(1076), fol. 82v und 83r (Stiftsbibliothek Einsiedeln).

Gerade im Falle der süditalienischen Exultet-Rollen ergeben sich vor dem Hintergrund ihrer liturgischen Nutzung vielfältige räumliche Bezüge, die die Arbeit nachverfolgt.

1.2.4 Raumparadigmen in der Mittelalter-Forschung

Text und Raum können auf mehreren Ebenen miteinander verwoben sein. Die Anordnung von Wörtern und Textteilen generiert materielle und ideelle Räume, der Akt des Schreibens wird mit mnemotechnischen Praktiken verbunden. So funktioniert die *ars memoriae* topisch: Seit Aristoteles stellte man sich das Gedächtnis als eine Art räumlichen Speicher vor, in dem Erinnerungen an verschiedenen Stellen (*loci*) deponiert werden können; gerade das mittelalterliche Denken baute auf diesen Vorstellungen von Aristoteles auf.⁷¹ Raum ist definitorisch nicht einheitlich zu greifen.⁷² In der wissenschaftlichen Praxis wird aufgrund der historischen Auseinandersetzung mit dem Begriff meist zwischen *absoluten* und *relativen* Raumkonzepten unterschieden. Während Ersteres Raum als *sui generis* und damit nicht als Folge menschlichen

71 CARRUTHERS, Memory, S. 16–32.

72 BAUMGÄRTNER, KLUMBIES u. SICK, Zielsetzung, S. 10.

Handelns, sondern mehr als Behälter von Dingen und Menschen und damit als Voraussetzung von Handeln versteht, fasst Letzteres Raum als Beziehungsgeflecht zwischen Objekten oder Personen auf.⁷³ Gerade in den Kultur- und Sozialwissenschaften setzte sich seit dem Ende der 1980er-Jahre mit der Wiederentdeckung von Henri LEFEBVRES Schriften die Vorstellung durch, dass Menschen Räume aktiv strukturieren beziehungsweise konstituieren können.⁷⁴ Raum entsteht nach LEFEBVRE erst durch Handeln und ist somit dynamisch und kontextbedingt: „(social) space is a (social) product“.⁷⁵ Mittelalterliche Räume versteht LEFEBVRE als durch christliche kosmologische Vorstellungen geprägt, verfolgt das Thema jedoch aufgrund der Ausrichtung seiner Arbeit nicht weiter.⁷⁶ Zudem geht er von marxistischen Prämissen aus, die nur bedingt auf vorkapitalistische Epochen übertragbar sind.

Dies gilt für viele Arbeiten, die im Zuge des *spatial turn* entstanden sind, dennoch sind sie auch für die Untersuchung mittelalterlicher, vor allem liturgischer Räume grundlegend, da Raum als Produkt gesellschaftlicher Zustände verstanden wird.⁷⁷ Vertieft man diesen Aspekt, ergeben sich weitere wichtige Impulse auch für die mediävistische Forschung, insbesondere auf Grundlage raumsoziologischer Theorien. Raum wurde in den Sozialwissenschaften zwar lange als *relatives Produkt* verstanden, aber nicht dahingehend, dass er selbst soziale Handlungen produziert. Handlungsorientierte Sozialraumkonzepte entwickelten sich erst in den letzten Jahren mit einem gesteigerten Interesse an Praxistheorien. Die parallele Entwicklung in den Kulturwissenschaften mit der Hinwendung zur Ritualforschung führt aktuell zu einer Annäherung geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen, wozu auch die vorliegende Arbeit beitragen möchte.⁷⁸

In der mediävistischen Forschung werden auch Rekonstruktionen von Raumkonstitutionen versucht, „die von handelnden Subjekten in und durch deren Handlungspraxis fortwährend produziert und reproduziert werden“ mit dem Ziel, Praktiken des Alltags „als signifikant-symbolisch akzentuierte Relationierungen von Körper, Handeln und Raum“ zu fassen.⁷⁹ Raum wird dabei als *Medium* verstanden, das Dinge konkret und greifbar macht, sie „mit einer physisch-materiellen Existenz ausstattet“ und damit auch als *Ort* von Kommunikation zwischen sozialen und

⁷³ Löw, Constitution, S. 26.

⁷⁴ V. a. in der Rezeption von Henri LEFEBVRES bereits 1974 erschienenem *La production de l'espace*, DÖRING, Spatial Turn, S. 90; PETERS u. KESSL, Space; BURBULLA, Spatial Turn, S. 32. Vgl. dazu auch Löw, Space Oddity; für einen Überblick vgl. DÖRING u. THIELMANN, Spatial Turn.

⁷⁵ LEFEBVRE, Production, S. 26.

⁷⁶ COHEN, MADELINE u. IOGNA-PRAT, Introduction, S. 6.

⁷⁷ BURBULLA, Spatial Turn, S. 61. Den Begriff *spatial turn* prägte SOJA in *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), BURBULLA, Spatial Turn, S. 32; vgl. auch DÖRING, Spatial Turn, S. 94; Löw, Constitution, S. 28f.

⁷⁸ Aktuelle Kritik bzw. eine Aktualisierung des *spatial turn* findet aktuell durch eine Hinwendung zum Materiellen statt, LIPPUNER u. LOSSAU, Raumkehren, S. 112.

⁷⁹ MIGGELBRINK, Räume, S. 75; RECKWITZ, Grundelemente, S. 282–301.

materiellen Akteuren fungieren kann.⁸⁰ Grundlegende Werke, die aus der Raumsoziologie zu diesen Ansätzen erschienen sind, stammen von Benno WERLEN, Martina Löw und Markus SCHROER.⁸¹ Sie alle gehen der Frage nach, wie Raum durch soziale Akteure konstituiert wird und sich im Gegenzug auf Handlungen und Individuen auswirkt.⁸²

Martina Löw argumentiert besonders für ein dualistisches Raumverständnis.⁸³ Sie versucht, eine Beziehung zwischen den materiell wahrnehmbaren Aspekten von Raum und den sozialen Konsequenzen von räumlichen Strukturen herzustellen.⁸⁴ Daher sind ihre Überlegungen gerade für eine sozialhistorisch sensible Kunstgeschichtsforschung äußerst spannend. Unter *Raum* versteht Löw eine „relationale (An-)Ordnung von sozialen Gütern und Menschen“, die im Handeln entstehe, diesen aber gleichzeitig auch wieder strukturiere.⁸⁵ Als besonders wichtig erachtet sie eine Unterscheidung von Angeordnetem und Anordnendem, da Räume nur entstehen, wenn sie aktiv durch Menschen geschaffen werden. Es seien zwei Prozesse auszumachen, die an der Konstitution von Raum im Handeln maßgeblich beteiligt seien: zum einen das *Positionieren* von materiellen, sozialen Gütern und Menschen (*spacing*), zum anderen die *Syntheseleistung*, die es uns erlaube, über Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse soziale Güter und Menschen im Arrangement beziehungsweise als Ensemble zusammenzufassen.⁸⁶ Im Platzieren von Objekten und Menschen manifestierten sich wiederum Machtverhältnisse.⁸⁷ *Syntheseleistungen* seien des Weiteren abhängig von Geschlecht, Klasse, Ethnizität, Sozialisierung etc. Allein Menschen werden in ihrem Ansatz als Akteure verstanden, doch können Objekte über ihre ‚Außenwirkung‘ ebenfalls Raum konstituieren. Als Soziologin interessiert Löw sich vornehmlich für gesellschaftliche Phänomene und dementsprechend *institutionalisierte* Raumkonstitutionen. Diese entstehen nach Löw dann, „wenn die (An-)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich zieht“. Institutionalisierungen sind bedingt durch Repetitionen und geben Routine; aus gesellschaftlicher Sicht sind sie von großer Bedeutung und auch auf das Messgeschehen im Allgemeinen und die mittelalterliche Osterliturgie im Besonderen übertragbar. Auch hier entstehen durch die alljährliche Wiederholung des feierlichen Ritus Zugehörigkeiten und Bedeutungszusammenhänge.

⁸⁰ MIGGELBRINK, Räume, S. 91.

⁸¹ WERLEN, Ontologie; Löw, Raumsoziologie; SCHROER, Räume.

⁸² KAJETZKE u. SCHROER, Sozialer Raum, S. 193f.

⁸³ Löw, Raumsoziologie, S. 166; Löw, Constitution, S. 25–49.

⁸⁴ Löw, Constitution, S. 31f.

⁸⁵ Löw, Raumsoziologie, S. 154, 210.

⁸⁶ Ebd., S. 158.

⁸⁷ Auch FOUCAULT versteht Raum als nicht von Praktiken der Macht zu trennen, WAGNER, Topographical Turn, S. 100.

Bereits Miriam CZOCK, Elke KOCH und Heike SCHLIE nutzten Löws Ansatz, um sich dem mittelalterlichen *Raum* anzunähern.⁸⁸ Ausgehend davon möchte auch diese Arbeit Löws Überlegungen nutzen, um sich mit mittelalterlichen Raumphänomenen und ihren Bedeutungen auseinanderzusetzen. Besonders fruchtbar hierfür ist Löws Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung von Räumen im Hinblick auf das, was sie als *Außenwirkung* materieller und sozialer Güter bezeichnet.⁸⁹ Sie legt besonderes Gewicht auf die Oberflächen von Objekten und die daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen Handelndem und materieller Umwelt. Dabei muss es sich nicht zwingend um visuell erfahrbare Oberflächen handeln: Für Löw gehören dazu auch auditive, taktile oder olfaktorische Eigenschaften von Objekten. Obwohl Löw an dieser Stelle viel tiefgehender mit Materialien von Objekten arbeiten könnte, verzichtet sie auf diesen Schritt.⁹⁰

Sie plädiert darüber hinaus für eine Notwendigkeit, *Wahrnehmung* als einen Aspekt des Handelns zu begreifen. Dabei werden soziale Güter nicht einzeln, sondern im Arrangement wahrgenommen, also zusammen mit anderen platzierten Gütern und/oder Menschen, aber auch mit den vorgefundenen Handlungssituationen.⁹¹ Mittelalterliche Kirchenräume können in hohem Maße als ‚arrangiert‘ begriffen werden, da ihre Architektur und Ausstattung vornehmlich auf einen Zweck ausgerichtet ist: die Feier der Liturgie. Allerdings bleiben ein mittelalterliches Raumverständnis oder Phänomene von Wahrnehmung im Allgemeinen schwer greifbar. Wie Pierre BOURDIEU deutlich herausarbeitete, ist Wahrnehmung zu großen Teilen von sozialen Faktoren – Habitus, Sozialisierung, Geschlecht, Klasse, Ethnizität etc. – bestimmt.⁹² Vormoderne soziale Bedingungen sind heute nicht nachzuverfolgen – es ist uns heute unmöglich, uns in mittelalterliches Denken hineinzuversetzen.⁹³ Die empirischen Methoden, mit denen die Soziologie als Disziplin arbeitet, sind auf historische Fragestellungen nicht einfach übertragbar.

Um sich einem mittelalterlichen Raumverständnis zu nähern, werden zumeist schriftliche Quellen herangezogen, die jedoch nur bedingt persönliche oder kollektive Eindrücke wiedergeben; häufiger beschreiben sie idealisierte oder erwünschte Zustände. Aussagen über Räume finden sich auch in Architekturbeschreibungen, Beschreibungen von Pilgerreisen oder theologischen Überlegungen.⁹⁴ Das Mittelalter

⁸⁸ CZOCK, Kirchenräume; SCHLIE, Passionsraum, S. 233, 240–244; KOCH u. SCHLIE, Einleitung, v. a. S. 12f.

⁸⁹ LÖW, Raumsoziologie, S. 193.

⁹⁰ BÖHME verweist auf die Bedeutung der Materialität in seinem Vorschlag einer neuen Ästhetik über Atmosphären, BÖHME, Atmosphäre, S. 49–62. Auch Auditives ist bei ihm immer wieder von Bedeutung, vgl. ebd., v. a. S. 265–275.

⁹¹ So entstünde eine „Gestimmtheit“ von Räumen, vgl. dazu auch BÖHMES Atmosphären-Konzept, BÖHME, S. 39–47; LÖW, Raumsoziologie, S. 204–210.

⁹² BOURDIEU, Kritik, v. a. S. 405–499.

⁹³ GOETZ, Wahrnehmungsmuster, S. 23–33.

⁹⁴ Vgl. dazu etwa DÜNNE, DOETSCH u. LÜDEKE, Raumpraktiken.

kannte keine Vorstellungen von physikalischen Räumen; *reale* Räume scheinen neben *virtuellen* – wie etwa Jenseitsvorstellungen – bestanden zu haben. Zudem überlagern sich verschiedene Raumvorstellungen: In liturgischen Räumen sollte der architektonisch gebaute auf den himmlischen Raum verweisen und damit eine Einheit zwischen beiden Sphären herstellen.⁹⁵ Ähnlich wie heute gab es im Mittelalter nicht die *eine* Vorstellung von Raum; zudem sind unsere heutigen Begrifflichkeiten und Vorstellungen von *Raum* beschränkt und nur mit Vorsicht auf die Zeit von vor 1000 Jahren übertragbar.

In mittelalterlichen Schriften wurde zwischen *Raum* und *Ort* (*space* und *place*) nicht klar getrennt; meist wurde nur der *Ort* thematisiert. Dies schlug sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte mit dem Phänomen nieder. 1998 wurde *Raum* noch als „Desiderat in der Mittelalterforschung“ vorgestellt.⁹⁶ Mittlerweile haben sich viele Sammelände an dem Thema versucht. Sie summieren meist Fallbeispiele, in denen *Raum* immer anders verstanden und behandelt wird, ohne dass der Versuch unternommen wird, das Phänomen auch theoretisch einzugrenzen und zu fassen.⁹⁷ Auch deshalb unternimmt diese Arbeit den Versuch, sich dem *Raum* aus sozialwissenschaftlicher Perspektive zu nähern. Seit kurzem öffnet sich die Kunstgeschichte auch für neue Zugänge und nähert sich unter verschiedenen Gesichtspunkten dem Thema, wozu nicht zuletzt die Digitalisierung beiträgt: Mithilfe digitaler Methoden werden Rekonstruktionen und Simulationen von mittelalterlichen Räumen möglich und virtuelle Räume vorstellbar.⁹⁸

Gerade sakrale und liturgische Räume sind im Mittelalter durch die Allgegenwart und Unendlichkeit Gottes charakterisiert,⁹⁹ gleichzeitig aber auch durch die Frage nach der Lokalisierung des Himmels und Gottes selbst.¹⁰⁰ Dies bedingt die Offenheit des christlich-mittelalterlichen Raumverständnisses – Gott ist zugleich überall und nirgends, „jeder Ort [ist ihm] gegenwärtig“,¹⁰¹ aber er kann von keinem Ort tatsächlich aufgenommen oder umschlossen werden.¹⁰² Markierungen von Grenzen und daraus folgende Gliederungen von Raum sind nicht immer nachvollziehbar. Zwar findet eine Unterscheidung in *heilig* und *profan* statt, die im *pro fanum* – „vor dem Heiligen“ – eine räumliche Dimension einschließt. Andererseits gab es keine

⁹⁵ RÜFFER, Raumerfahrung, S. 62.

⁹⁶ Vgl. auch das Problem der terminologischen Vielfalt (*locus, ubi, spatium, orbis, mundus, universum, vacuum, continuum, perspectiva*), AERTSEN, Einleitung, S. XI.

⁹⁷ Vgl. u. a. BOULTON, HAWKES u. STONER, Space; COHEN u. MADELINE, Space; ANDREWS, Ritual; KUNDERT, SCHMID u. SCHMID, Ausmessen; HAMILTON u. SPICER, Sacred Space; VAVRA, Raumwahrnehmung; MORAW, Raumerfassung; VAUCHEZ, Lieux sacrés; HANAWALT u. KOBIALKA, Space.

⁹⁸ Vgl. etwa zur Rekonstruktion von Santa Chiara in Neapel, BRUZELIUS u. a., Reconstructing.

⁹⁹ ENDERS, Begriffsgeschichte; SCHWARZ, Raumvorstellung.

¹⁰⁰ AERTSEN, Einleitung, S. XIIIf.

¹⁰¹ Ebd., S. XV.

¹⁰² Dazu Anselm von Canterbury, *Proslogion*, XIII, nach AERTSEN, Einleitung, S. XV.

vorbestimmten sakralen Räume: Der Gottesdienst wird in der Bibel eindeutig an keinen festen Ort gebunden.¹⁰³

Mittelalterliche Räume sind meist als Erfahrungsräume zu verstehen; Raum erscheint in vielen vor allem hoch- und spätmittelalterlichen Texten als Kategorie der Sinneswahrnehmung. Dass es mehr ein solch handlungs- und personengebundenes Denken war, welches das Raumverständnis der Vormoderne bedingte, wird in der neueren Forschung immer stärker herausgestellt und damit ein Fokus auf Personen-, Orts- und Zeitbindungen gelegt. Auch dies macht Ansätze aus der Raumsoziologie für das Verständnis mittelalterlicher Räume besonders interessant.

Beschreibungen von Wahrnehmungsmomenten – von Räumen, aber auch von *Kunstgegenständen* – reflektieren dieses Denken nur zum Teil, da die theoretisch-theologischen Vorstellungen von Wahrnehmung in Herstellung und Rezeption nur in geringem Maße zugänglich waren – auch wenn die Herstellung bis ins Spätmittelalter oft in geistlicher Hand lag. Auch deshalb schlägt diese Arbeit den Weg über die Produktionsästhetik vor, um eine intendierte Wahrnehmung zu rekonstruieren.¹⁰⁴ Dementsprechend viel Wert wird im Folgenden auf das Objekt – die Exultet-Rolle –, seinen historischen und liturgischen Kontext in Bari, seine Herstellung in einem lokalen Skriptorium und seine medialen Bedingungen gelegt. Erst darauf aufbauend lassen sich weitere Überlegungen zu räumlichen Aspekten der Objekte und deren Wahrnehmung im Kathedralraum anstellen. Die beiden hier skizzierten methodischen Schwerpunkte dieser Arbeit – *Material* und *Raum* – dienen so im Folgenden der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der süditalienischen Exultet-Rollen, ihrer Nutzung und Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven.

¹⁰³ SCHÄEDE, Handlungsräume, S. 54.

¹⁰⁴ Vgl. eine ähnliche Argumentation bei LUTZ, Lesevorgänge, S. 16.