2 Der Raum in der Rolle
Werkimmanente Aspekte der Exultet-Rollen

2.1 Die Bareser Exultet-Rollen

2.1.1 Bari 1

Das älteste bekannte Exemplar einer Exultet-Rolle aus Bari ist 525,5 Zentimeter lang und etwa 40 Zentimeter breit. Die Rolle besteht aus acht Pergamentbögen, die an den kurzen Seiten leicht überlappen und mit einem durch perforierte Schlitze gefädelten schmalen Pergamentstreifen miteinander verbunden sind. Anders als viele andere Exultet-Rollen ist sie in ihrer ursprünglichen Form erhalten geblieben und wird heute so im Bareser Diözesanmuseum präsentiert.

82 Textzeilen, geschrieben in beneventanischer Minuskel, wechseln sich mit elf Miniaturen über die ganze Breite des Schriftspiegels ab (Abb. 4a–g). Der gesamte Text ist zudem mit Musiknotation in Neumen ohne Notenzeilen (adiastematisch / *in campo aperto*) überschrieben. Beim Schrifttypus handelt es sich um eine Sonderform der beneventanischen Minuskel, den sogenannten Bari-Typ, der in Apulien und Dalmatien im 10. und 11. Jahrhundert verbreitet war. Sie ist durch eine rundere Form der Buchstaben gekennzeichnet und kommt der byzantinischen Perlschrift nahe.[1] Auch aufgrund paläographischer Vergleiche mit Bareser Urkunden lässt sich die Entstehung der Exultet-Rolle in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datieren.[2] Der lateinische Text gibt die *Benedictio cerei* nach der beneventanischen Liturgie wieder; er steht – wie im Falle aller bekannten Exultet-Rollen – in einer vertikalen Kolumne auf der *recto*-Seite der Pergamentbögen.[3]

1 Magistrale, Bari 1, S. 129, 134. Zur Verbreitung in Dalmatien vgl. Petrak, Emperor; Lowe u. Brown, Beneventan Script. Zu überlieferten Schreibern und Schreibervermerken vgl. ebd. S. 320–333. Zu den Austauschprozessen zwischen Dalmatien und Apulien (v. a. der Capitanata) vgl. Elba, Miniatura, S. 67–70.

2 Magistrale stellt eine große Ähnlichkeit zu Briefen des Skriptoriums der Kathedrale von 1024 und 1028 fest, Magistrale, Bari 1, S. 134.

3 Die *verso*-Seite war nicht zur Beschriftung oder Bemalung vorgesehen, weshalb sie nur rudimentär bearbeitet wurde. Der beneventanische Text des *Praeconium paschale* wird einer Definition Bannisters zufolge auch als *Vetus Itala* bezeichnet, Bannister, Vetus Itala. Für den römischen

Judith Utz: *Exultet* in Material und Raum: Süditalienische Exultet-Rollen als raumkonstituierende Medien. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2025 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung / Beihefte, Band 23). DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.1563

Abb. 4a | Maiestas Domini, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 4b | Tetramorph, Engel und Initiale E, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 4c | Tellus und *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 4d | Initiale V und Anastasis, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 4e | Windrose und Bienenlob, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 4f | Geistliche und weltliche Herrscher, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

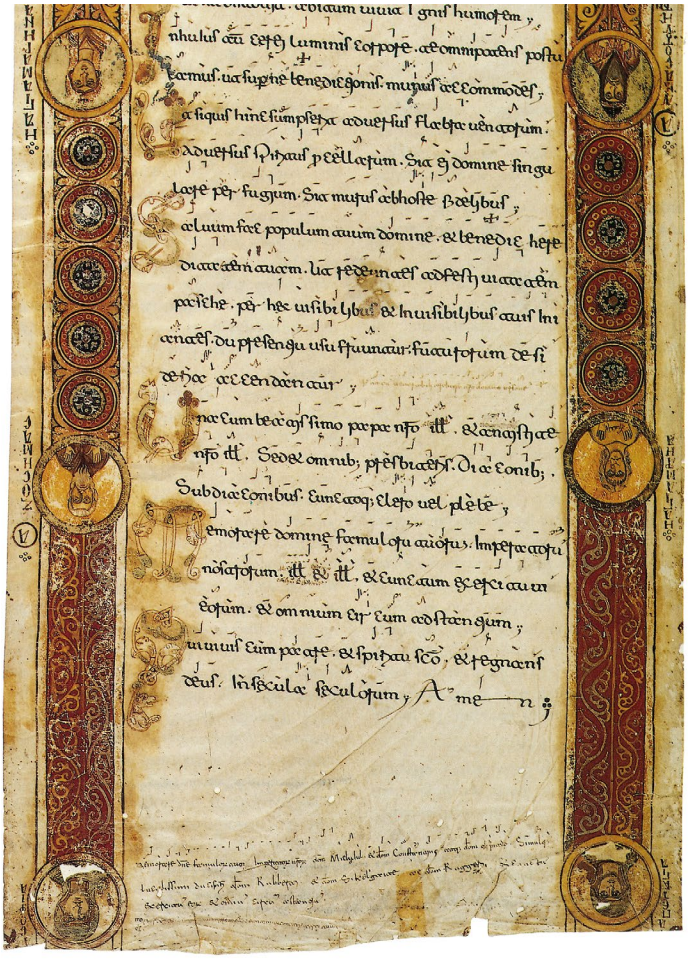


Abb. 4g | Abschluss des Textes mit Kommemorationen, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Zierleisten rahmen den Schriftblock und die Miniaturen an den beiden vertikalen Seiten. Gebildet werden sie durch geometrische und florale Ornamente, die der Montecassiner Initialornamentik nahestehen und die in regelmäßigen Abständen durch kleine Medaillons unterbrochen werden. Darin finden sich 48 Büsten von Heiligen, Bischöfen und Engeln, die größtenteils durch ihre griechischen Didaskalien identifizierbar sind.[4] Sie folgen der Leserichtung der Miniaturen und wenden den Blick immer nach innen, dem Inhalt der Rolle zu, womit sie auch eine Vermittlungsfunktion für die Gläubigen einnehmen.[5] Zwei große Initialen gliedern den Text in *Prolog* und *Präfation*, daneben leiten 20 kleinere Deckfarbeninitialen die einzelnen Textabschnitte ein. Die Bilder sind im Fall des Exultet Bari 1 immer einige Zeilen vor ihrem entsprechenden Textteil und ihm gegenüber um 180 Grad gedreht angeordnet.

Die Ausstattung des Prologs

Die erste Miniatur befindet sich vor der ersten Initiale E, sie war also zu Beginn des Gesanges bereits zu sehen. Es handelt sich um eine Maiestas Domini, die sich – bedingt auch durch die Form des Pergamentbogens – stark in die Vertikale entwickelt:[6] Eine Engelsschar bildet den unteren Abschluss der Szene, ihre Flügelspitzen richten sich nach oben (Abb. 4a). Einige Engel blicken auf die Szenerie oberhalb ihres Kopfes, wo der thronende Christus in einer goldenen Mandorla erscheint. Der purpurne Mantel liegt über dem tiefblauen Gewand, die Rechte hat er zum Segensgestus erhoben. Vier weitere Engel tragen die Mandorla, ihre Körper- und Flügelhaltung deutet auf eine Aufwärtsbewegung hin, doch ist der erste Bogen derart beschädigt, dass etwa die Beinstellung des rechten Engels nicht mehr eindeutig zu erkennen ist. Auch drei

Text, der auf eine gallikanische Tradition zurückgeht, wählte er die Bezeichnung *Vulgata*, Zweck, Osterlobpreis, S. 236. Die vorliegende Arbeit nutzt die Bezeichnungen ‚beneventanisches' und ‚römisches *Praeconium paschale*', um eine Verwechslung mit der Bibel-Übersetzung zu vermeiden. Während *Praeconium paschale* die christliche Osternachtsfeier bezeichnet, meint *Benedictio cerei* oder *Consecratio cerei* allein den Gesang, der „ohne österlichen Bezug ist und [dessen] Formular einzig auf die Weihe der Kerze ausgerichtet ist". Zu unterscheiden davon ist des Weiteren die *Laus cerei*, „in der ein großer Teil der Betrachtung den Materialien der Kerze gewidmet ist; und schließlich von den Hymnen des abendlichen Lichtanzündens, des *Officium vespertinum*", ebd., S. 13.

4 Mayo, Borders, S. 31–83; Falla Castelfranchi, Gioco, S. 29–35. Zu erkennen sind in der linken Zierleiste die Apostel Philipp, Jakob und Andreas, die Evangelisten Markus und Lukas, der Apostel Petrus, der heilige Johannes Prodromos, die Kirchenväter Johannes Chrysostomos und Basilius, die Heiligen Phokas, Theophylakt von Nikomedien und Blasius von Sebaste, die Märtyrer Merkurius, Georgius und Theodorus sowie die Heiligen Lukas von Steiris, Maria von Ägypten und Pelagia; in der rechten Zierleiste die Apostel Thomas, Bartholomäus und Simon, die Evangelisten Johannes und Matthäus, der Apostel Paulus, die Heiligen Zacharias, Gregor, Nikolaus von Myra, Arsenios von Korfu, Germanus von Kyzikos und Andreas von Jerusalem, die Märtyrer Nestor, Prokopius und Demetrius sowie die Heiligen Marina, Zosima und Sophia, Magistrale, Bari 1, S. 131.

5 Falla Castelfranchi, Gioco, S. 32 f.

6 Der erste Pergamentbogen ist in seiner Funktion vergleichbar mit Antependien, auf denen Darstellungen der Maiestas Domini verbreitet waren, vgl. dazu Frese, Aktualpräsenz, S. 141 f., 147.

der vier Zierleistenmedaillons fehlen. Auffällig ist, dass die Medaillons dieses Bogens nicht beschriftet sind; Magistrale vertritt daher die Ansicht, dass sich hier Büsten von Engeln befanden.[7]

Auf dem zweiten Bogen erscheint der Tetramorph, flankiert von zwei Seraphim (Abb. 4b). Während die Symbole von Matthäus und Johannes einen Heiligenschein tragen, ist um die beiden seitlich positionierten Symbole von Markus und Lukas keiner zu erkennen. Der Johannes-Adler ragt in die Szene darüber, wo zwei hornblasende Engel erscheinen. Durch die Andeutung einer Wiese sind diese vom Tetramorph getrennt. Beide Engel wenden ihr Instrument leicht vornübergebeugt der Bildmitte und damit auch dem Johannes-Adler zu. Die Farbe ist an vielen Stellen deutlich abgeblättert, vor allem blaue Flächen sind nur punktuell erhalten. Das Rot dominiert heute, es kennzeichnet das Gewand des linken Engels und den Mantel des rechten. Blau hingegen waren der Mantel des linken Engels, das Gewand des rechten und möglicherweise die beiden Hörner, worauf kleine Farbreste deuten.[8] Die Evokation des Klangs der Hörner mag in Kombination mit dem Tetramorph die apokalyptischen Ereignisse heraufbeschworen haben.[9]

Die folgende Initiale E ist in ihrer Flechtbandornamentik und in den zoomorphen Abläufen, die sich an den Abschlüssen der drei Balken ausbilden, der Montecassiner Initialornamentik ähnlich und somit als typisch für Süditalien anzusehen (vgl. Abb. 4b).[10] Auch hier sind die ehemals blauen Stellen abgeplatzt. Zwischen den Querbalken des Buchstabens setzt sich das Wort *Exultet* fort, aufgeteilt in *XUL* und *TET*. Die Bildlichkeit der Initiale – die mit einer Größe von 34 Zentimetern den Maßen der Miniaturen entspricht – spielt hier mit der Schriftlichkeit des Wortes. Auch auf diesem Bogen sind die Zierleistenmedaillons nicht beschriftet, und mehrere Stellen sind als spätere Übermalungen erkennbar: So ist mehrmals ein goldener Hintergrund unter dem Blau erkennbar; auch steht der gute Erhaltungszustand dieser blauen Flächen in deutlichem Kontrast zu denen der anderen Miniaturen der Rolle.

Der Gesang preist im Folgenden die *tellus inradiata fulgoribus*. Bildlich wiedergegeben wird dieser Textteil durch eine Personifikation der Erde, die in einem mit floralen Ornamenten übersäten goldenen Gewand auf einer von mehreren Vierbeinern bevölkerten Wiese steht (Abb. 4c). Ihre Hände greifen zwei meist als Palmbäume interpretierte Pflanzen, und auch auf dem Kopf trägt sie ein florales Gebilde. Die Heiligen, die sie mit zum Bildinneren gewandten, nicht nimbierten Köpfen auf goldenem Grund in den Zierleisten rahmen, sind beschriftet und als Apostel identifizierbar.[11]

---

7 In dem verbleibenden Medaillon sind unter den heutigen Farbschichten Andeutungen von Flügeln zu erkennen, Magistrale, Bari 1, S. 131.

8 Womöglich erwecken jedoch auch Verunreinigungen diesen Eindruck: Weiß belassene Hörner wären zur Wiedergabe von Olifanten (in dieser Zeit im gesamten Mittelmeerraum verbreiteten Instrumenten) eher zu erwarten.

9 Zchomelidse, Art, S. 42.

10 Magistrale, Bari 1, S. 131.

11 Mayo, Borders, S. 39 f.

Die der Tellus folgende Miniatur bricht den biblisch-christologischen Zyklus auf, indem sie die liturgische Szene wiedergibt, die sich während des Gesangs im Kirchenraum abspielt (vgl. Abb. 4c). Zu sehen ist der Diakon auf der Kanzel; in den Händen hält er die Rolle, die sich bereits über die Hälfte der Kanzel entfaltet hat. Ihm gegenüber steht ein Subdiakon mit der noch nicht entzündeten Osterkerze in den Händen unter einem Ziborium. Rechts davon thront der Bischof, der durch eine Mitra gekennzeichnet ist, und vollzieht den orthodoxen Segensgestus. Ihm zu Füßen steht ein weiterer Diakon, der ein Weihrauchgefäß schwenkt und in der Linken ein kleines Gefäß hält. Ein schmales Ornamentband grenzt die Darstellung nach oben vom Text ab; über dem singenden Diakon und dem thronenden Bischof bildet es Arkaden aus. Hinter dem Ziborium sind vier weitere Figuren zu erkennen, die sich stilistisch und in der Farbgebung von den anderen Personen unterscheiden; vermutlich handelt es sich hier um eine spätere Ergänzung (vgl. Kap. 2.2.1).[12] Im Gesang wendet sich der Diakon an die *Fratres carissimi* und bittet sie, in seine Lobpreisung des allmächtigen Gottes einzustimmen: *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate.*[13]

Die Ausstattung der Präfation

Die Präfation wird durch das große V des *Vere dignum* eingeleitet (Abb. 4d). Auch diese Initiale ist mit Flechtbandornamentik ausgefüllt und kommt mit 27 cm in der Höhe fast an die Maße des E heran.[14] Zwei grüne Bänder mit schmalen goldenen Zierleisten rahmen die Initiale oben und unten. In ihnen ist das Ende des Prologs (*Gratias agamus Domino Deo nostro*) und der Beginn der Präfation zu lesen. Die restlichen drei Buchstaben des *Vere* finden sich in drei Ecken um das V. Das V erscheint in Leserichtung der Bilder in der Form eines Ω, das einen thronenden Christus rahmt. Dieser hält in der Linken einen Rotulus und hat die Rechte im Segensgestus erhoben. Auch hier ist die blaue Farbe des Gewandes stark abgeblättert.

Dem folgt die Darstellung der Anastasis in griechischer Tradition, in der Christus nicht bei der Himmelfahrt, sondern beim Abstieg in den Limbus und bei der Befreiung der Ahnen zu sehen ist (vgl. Abb. 4d).[15] Salomon und David erscheinen über den zerbrochenen Türflügeln zum Unterreich, Sol und Luna begleiten die Szene als Personifikationen in kleinen Medaillons.

Die sich anschließende Miniatur einer Windrose ist ungewöhnlich und einmalig in den Exultet-Rollen: Sie ist allein auf dieser Bareser Rolle zu finden (Abb. 4e). Die

12 Magistrale, Bari 1, S. 132. Heckmann identifiziert diese als Bischöfe mit Mitren und verweist auf die vier neuen Suffraganbischöfe, die dem Bareser Erzbischof unterstellt wurden, Heckmann, Kirche, S. 110.

13 Vgl. Anhang 1.1.

14 Magistrale, Bari 1, S. 131.

15 Ebd., S. 133.

männlichen Personifizierungen der 12 Winde sind als *subsolamen*, *volturnus*, *aquilo, septentrion, circulus, chorus, fabonius, africus, auster, notus quit et auster, austroafricus, euronotus* und *eurus* bezeichnet, wobei sich die Art der Nomenklatur an Isidor von Sevillas *Etymologien* anlehnt.[16] Die vier Winde der Haupt-Himmelsrichtungen erscheinen bärtig. Sie alle sind innerhalb eines Rings lokalisiert, um den herum ein weiterer Ring mit Flügelpaaren folgt. So entsteht der Eindruck geflügelter Personifizierungen, zudem lässt die Doppelung der Ringe die gesamte Darstellung dynamisch und rotierend erscheinen. Im Zentrum der Rose steht Christus, in den Zierleisten finden sich die Büsten von vier Kirchenvätern.[17]

Den größten Umfang der Präfation nimmt die Lobpreisung der Bienen und des Wachses ein. Die Bienen werden darin der Jungfrau Maria gleichgestellt, da sie dem Vernehmen nach ähnlich wie diese durch den Mund empfangen, zudem aber auch durch ihn gebären – *Apes siquidem dum ore concipiunt, ore parturiunt; casto corpore, non foedo desiderio copulantur; denique virginitatem servantes, posteritatem generant, sobole gaudent; matres dicuntur, intactae perdurant; filios generant, et viros non norunt.*[18] Die dazugehörige Szene ist eine detailgetreue Darstellung der Bienenzucht und beruht vermutlich auf griechisch-byzantinischen ikonografischen Vorbildern. Drei Männer sind mit unterschiedlichen Aufgaben der Zucht beschäftigt: Am linken Bildrand wird ein Bienenstock geschnitzt, am rechten ein Bienenschwarm in einem Baum eingefangen (vgl. Abb. 4e). Mittig transportiert ein dritter Arbeiter einen Schwarm zum neuen Bienenstock. Die Farben sind in erdigen Tönen gehalten und etwas verblasst. Die Miniatur, eine sehr frühe und durchaus naturnahe Darstellung der mittelalterlichen Bienenzucht, ist auch aus kulturwissenschaftlicher Hinsicht interessant.[19] Während der Text die Bienen und ihr Produkt lobt und ihre christologische Bedeutung herausstellt, zeigt das Bild den Ursprung ihres Produktes, des Wachses.

Noch während der Diakon im Gesang die Bienen lobpreiste, entfaltete sich an der Kanzel die Darstellung der geistlichen Herrscher. Mittig thront hier ein nimbierter Bischof – gekennzeichnet durch die Mitra – auf einem gepolsterten und mit Gemmen überzogenen Thron (Abb. 4f). Die Rechte hat er zum orthodoxen Segensgestus erhoben, die Linke weist im *allocutio*-Gestus mit der Handfläche nach vorne. Flankiert wird er von zwei ebenfalls nimbierten Klerikern, die ihre Rechte in derselben Geste erheben. Beide halten in der Linken zudem einen Codex mit Prachteinband.[20] An einigen Stellen muss die Miniatur Goldaufträge aufgewiesen haben – etwa auf den Bucheinbänden –, von denen sich jedoch nur wenige Reste erhalten haben. Die Nimben strahlen heute in dunklem Blau, doch handelt es sich hier möglicherweise um eine spätere Übermalung (vgl. Kap. 2.2.1).

16 Germanidou, Rose, S. 104.

17 Mayo, Borders, S. 43.

18 Vgl. Anhang 1.1.

19 Kritsky, Beekeeping, S. 254.

20 Magistrale, Bari 1, S. 133.

Abb. 5 | Heiliger Lukas, Fresko, 1048–1055, Kloster Hosios Loukas, Krypta des *katholicon* (Germanidou, Rose, S. 101, Abb. 1b).

Dieser Miniatur folgen die weltlichen Herrscher, hier in Form zweier durch ihren Kleidungsstil eindeutig als byzantinisch zu identifizierende Kaiser (vgl. Abb. 4f).[21] Beide sind durch Kronen, ihren kostbaren *loros* sowie Nimben gekennzeichnet. Einer der beiden hält in der Linken den *labaron*, der andere eine *sphaera*; beide umfassen mit der Rechten zudem ein byzantinisches Doppelkreuz und heben es vor die Brust. Eine starke Frontalität kennzeichnet diese Szene, ebenso wie auch die Darstellung des spirituellen Herrschers. Die in den Zierleisten zu identifizierenden Personen sind vornehmlich Soldatenheilige.[22]

Die Ikonografien des Großteils der Miniaturen in Bari 1 folgen byzantinischen Vorlagen.[23] So weist das Medaillon mit der Büste des heiligen Lukas von Steiris deutliche ikonografische Parallelen mit einem Lukas-Fresko des Klosters von Hosios Loukas auf (Abb. 5).[24] Schon Bertaux stellte Ähnlichkeiten des Bareser Rotulus mit dem ‚Chludov-Psalter' aus dem 9. Jahrhundert fest. So erinnert etwa eine der Ziegen, die die Tellus in Bari 1 umringen, in ihrer Körperhaltung stark an einen Paarhufer, der im ‚Chludov'- und später im ‚Theodor-Psalter' König David lauscht (Abb. 6).[25] Für die die Maiestas Domini umgebenden musizierenden Engel lassen sich ikonografische Vorbilder in einigen griechisch-orthodoxen Klöstern finden, wo im Narthex oft Darstellungen des 148. Psalms angebracht wurden, so etwa in Dochiariou und Iviron auf dem Berg Athos.[26] Die Bareser Tellus hat große stilistische Analogien zu einem

21 Speciale, Liturgia, S. 196.

22 Mercurius, Nestor, Theodorius und Demetrius, Lukas von Griechenland, Zosimus, Maria von Ägypten, Lukas von Steiris, Marina, Pelagia und Sophia, Mayo, Borders, S. 44.

23 Zur Frage, inwiefern byzantinische Maler Vorlagen aus Musterbüchern verwendeten und wie viel Eigenständigkeit byzantinische Malerinnen und Maler hatten, v. a. nach Entdeckung des Malerbuches vom Berg Athos, vgl. Cormack, Painter's Guides; Cutler, Visual Memory.

24 Germanidou, Rose, S. 100 f.

25 Bertaux, Art, S. 236, Tikkanen, Psalterillustration, S. 23, Abb. 21.

26 Hammerstein, Musik, S. 121 f.

Abb. 6 | ‚Theodor-Psalter', 1066; London, British Library, Add. Ms. 19.352, fol. 189v (British Library, https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/03/the-theodore-psalter.html [16.11.2024]).

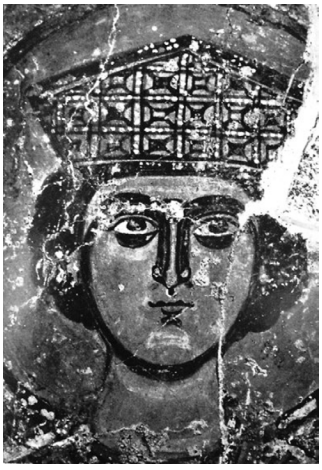


Abb. 7 | Prophet Elias, Fresko, 11. Jahrhundert, Ano Korakiana (Korfu), St. Nikolaus (Germanidou, Rose, S. 101, Abb. 2).

Abb. 8 | Heiliger Methodius, Clemens von Alexandria, Apostel Thomas und Heiliger Nilus, Sacra Parallela des Johannes von Damaskus, 9. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. grec. 923, fol. 131v (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Elias-Fresko in St. Nikolaus von Ano Korakiana auf Korfu (Abb. 7).[27] In beiden Fällen werden die großen Augen durch einen betonten Tränensack sowie durch lange, geschwungene Augenbrauen herausgehoben. Die lange, schmale Nase wird an beiden Seiten durch Schatten gebildet und der kleine Mund durch eine stark geschwungene Oberlippe definiert. Das ovale Gesicht wird durch ein rundes Kinn und einen Schattenstrich vom Hals getrennt, halblange Locken rahmen es seitlich.

Schon die Tatsache, dass die meisten der in den Zierleisten versammelten Figuren byzantinische Heilige sind, lässt darauf schließen, dass griechische Elemente auch in der lokalen beneventanischen Kirche von großer Bedeutung waren.[28] Aber auch in gestalterischer Hinsicht ergeben sich Analogien: So rahmen in byzantinischen Manuskripten Heiligenmedaillons oft liturgische Texte (Abb. 8).[29] Durch eine Inschrift lässt sich in der Zierleiste von Bari 1 der heilige Arsenios von Korfu, der erste Bischof der

27 Germanidou, Rose, S. 100 f.

28 Magistrale, Bari 1, S. 131; Falla Castelfranchi, Gioco, S. 30–33.

29 Grabar, Manuscrits, Abb. 23.

Abb. 9 | Bischofshandschuhe, 10./11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Museo dei Vescovi (Museo dei Vescovi, Canosa di Puglia).

Insel, identifizieren, der außerhalb Korfus relativ selten dargestellt wird.[30] Dies deutet auf enge Verbindungen und Austauschprozesse mit der westlichen Balkanregion, in der auch die Bareser Form der beneventanischen Minuskel verbreitet war.[31] Bischofs- und Heiligenmedaillons zierten in Süditalien jedoch nicht nur Manuskripte; auch auf den Bischofshandschuhen im Diözesanmuseum von Canosa di Puglia (Museo dei Vescovi), die ins 10. oder 11. Jahrhundert datiert werden, sind gestickte Medaillons aufgebracht (Abb. 9).

Dass um 1025 entstandene Miniaturen in Bari stilistisch und ikonografisch Malereien und Mosaiken in Griechenland und auf dem Balkan nahestehen, verwundert nicht, war die Stadt doch Verwaltungshauptstadt der byzantinischen Provinz (*thema*) *Langobardia* in Süditalien und wie alle apulischen Küstenstädte stark gräzisiert.[32] Dies hatte Auswirkungen auf die Kunstproduktion auch in den nicht-orthodoxen Klöstern und Skriptorien. Daneben existierte jedoch auch ein eher langobardisch geprägter Stil, wie eine Heiratsurkunde (*morgincap*, ‚Morgengabe') belegt, die 1028 in Bari ausgemalt wurde (Abb. 10). Darin werden die – nach langobardischem Recht der Frau zugeschriebenen – Vermögenswerte des Mannes verzeichnet. Der rechtliche

30 Germanidou, Rose, S. 101 f.; vgl. dazu auch Mayo, Borders, S. 53.

31 Vgl. u. a. Elba, Miniatura.

32 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 158–160.

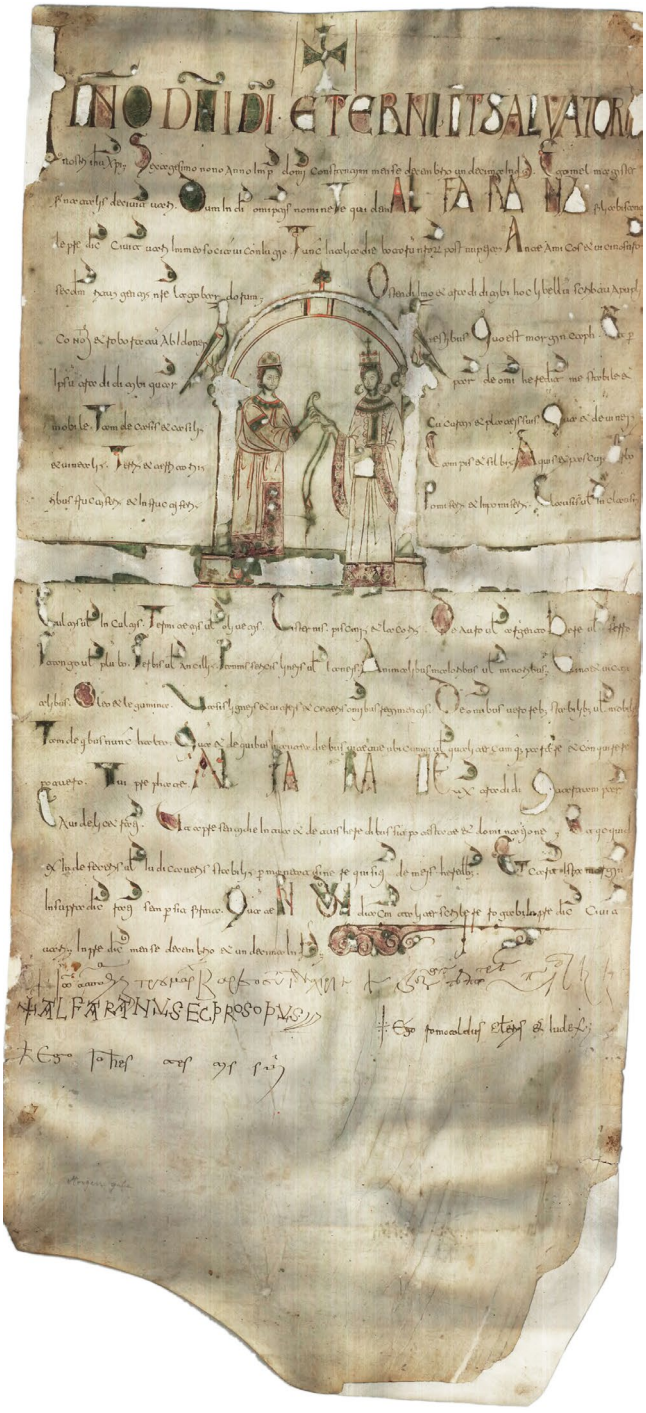


Abb. 10 | *Morgincap*, 1028, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Perg. 14 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Akt wird hier durch die Übergabe des Rotulus auch im Bild festgehalten. Die Gesichtszüge der beiden Eheleute sind weniger fein gestaltet, der Faltenwurf abstrakter als in Bari 1. Die Verflechtung griechisch-orthodoxer und lateinisch-beneventanischer Elemente offenbarte sich im Bareser Alltagsleben in vielen Aspekten und prägte auch die Herstellung der ersten Bareser Exultet-Rolle: Die Heiligenmedaillons in den Zierleisten des Manuskriptes stellen zum großen Teil östliche Heilige mit Didaskalien in griechischen Lettern dar, der *Exultet*-Gesang steht jedoch dem beneventanischen Ritus entsprechend in lateinischer Sprache.[33]

2.1.2 Historische Kontextualisierung der Bareser Exultet-Rollen

Neben dem Schrifttypus ist es vor allem die Darstellung der beiden byzantinischen Kaiser auf dem vorletzten Bogen, die über den Entstehungskontext der ersten Bareser Rolle Aufschluss gibt. Bari war seit 894 Hauptstadt des *thema Langobardia* und blieb bis 1071 Teil des Byzantinischen Reichs.[34] Mit der Gründung des Katepanats *Italia* wurde Bari zum Sitz des byzantinischen Regionalverwalters, des Katepanen, dessen Regierungspalast sich auf dem Areal befand, wo in normannischer Zeit ab 1087 die Basilika San Nicola errichtet wurde.[35] Seit 976 regierten die Brüder Basilius II. und Konstantin VIII. gemeinsam. Ihre Diarchie, die bis zum Tode Basilius' II. 1025 bestand, war von territorialen Expansionen geprägt, im Zuge derer das byzantinische Herrschaftsgebiet in Apulien bis über den Fluss Ofanto hinausreichte.[36] Ihre Herrschaft war aber auch von relativem Wohlstand durch wirtschaftlich günstige Bedingungen charakterisiert. In Apulien wurden in dieser Zeit mehrere Siedlungen gegründet, die vor allem der Sicherung der Grenzen nach Norden und Westen dienten, beispielsweise 1018 Troia von Katepan Basilios Boioannes.[37] Die zeitweise unter byzantinischer Herrschaft stehenden langobardischen Herzogtümer Salerno, Benevent und Capua und die damit einhergehende geografische Annäherung an Rom führten dazu, dass Papst Benedikt VIII. bei dem deutschen Kaiser Heinrich II. nach militärischer Unterstützung verlangte. Im Anschluss daran errangen deutsche Truppen in Süditalien kleinere Siege und belagerten Troia, doch mussten sie sich 1022 geschlagen geben.[38]

Intern hatten die byzantinischen Herrscher in Apulien mit immer wieder aufflammenden Aufständen zu kämpfen. Bis 891 wurde die Region um Bari von Langobarden

33 Micunco, Exultet, S. 24.

34 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 30. Eingerichtet wurde das *thema* bereits 891/92, zunächst mit der Hauptstadt Benevent, von wo die Byzantiner jedoch bald wieder vertrieben wurden, ebd., S. 22 f., 30.

35 Ebd., S. 45–50.

36 Nach dem Tode Basilius' regierte Konstantin bis zu seinem Tod 1028, Speciale, Liturgia, S. 196.

37 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 55 f. Vgl. allg. zur byzantinischen Herrschaftszeit in Apulien auch Ostrogorsky, Geschichte, S. 250–265.

38 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 53; Houben, Normannen, S. 61.

verwaltet, was nicht zuletzt in der byzantinischen Bezeichnung der Provinz (*thema Langobardia*) nachklingt. Auch bestand das langobardische Recht neben dem byzantinischen lange Zeit fort und Latein war die in Urkunden am häufigsten verwendete Sprache. Ein Großteil der Bevölkerung verstand sich offensichtlich als langobardisch und fühlte sich nicht ausreichend durch die neue Elite repräsentiert, was immer wieder zu Unstimmigkeiten führte.[39] In Bari sind vor 1000 fünf Aufstände überliefert; in den Jahren 1009 und 1017 kam es unter der Führung des Baresers Meles – auch als Melo oder Ismael bekannt – zu den heftigsten Rebellionen. Meles selbst scheint einer reichen lokalen langobardischen oder armenischen Kaufmannsfamilie zu entstammen, Leo von Ostia beschreibt ihn in der ‚Chronica monasterii Casinensis' als herausragenden Mann: *Melus* […,] *Barensium civium, immo totius Apuliae primus hic et clarissimus erat, strenuissimus valde ac prudentissimus vir.*[40] Meles schaffte es, im Jahr 1009 eine bürgerliche, anti-byzantinische Front hinter sich zu versammeln, deren Aufstand in der Stadt große Schäden anrichtete.[41] 1017 gewann er sogar die Unterstützung langobardischer und normannischer Truppen, doch wurde die Armee 1018 durch Basilios Boioannes bei Cannae zurückgeschlagen und Meles zur Flucht gezwungen.[42] Vermutlich begab er sich zunächst nach Rom, denn kurz darauf begleitete er Papst Benedikt VIII. nach Bamberg zu Kaiser Heinrich II., wo er auch 1020 starb. Sein Grab befindet sich noch heute im Bamberger Dom, und eines der Gastgeschenke, die Meles mutmaßlich dem Kaiser überreichte, ist immer noch Teil des Bamberger Domschatzes. Auf dem sogenannten *Bamberger Sternenmantel* wird Meles arabisiert als *Ismael* in der gestickten Inschrift erwähnt: *Pax Ismaheli qui hoc ordinavit.*[43] Zusammen mit dem Papst muss auch Meles Heinrich II. um Unterstützung in Apulien gebeten haben; kurz vor seinem Tod ernannte ihn der Kaiser zudem zum *dux Apuleae.*[44]

Die politische und gesellschaftliche Stabilität Apuliens wurde in den folgenden Jahren durch nordafrikanische Flotten bedroht. Vermutlich begann in dieser Zeit das byzantinische Interesse an Süditalien bereits nachzulassen.[45] Der Region wurde mehr und mehr Eigenständigkeit zuerkannt, was sich auch in einer neuen Stellung des Bareser Bischofs manifestierte. 1024 oder 1025 erhielt Bischof Bisantius zunächst aus Konstantinopel und dann auch von Papst Johannes XIX. die Erlaubnis, offiziell

39 Delogu, Terra, S. 9; Micunco, Exultet, S. 20 f.

40 Leo von Ostia, Chronica, II, 37, hg. v. Hoffmann, S. 236 f.

41 Lavermicocca, Bari, S. 17.

42 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 53.

43 Den ehemals purpurfarbenen Trägerstoff mag Meles bereits aus Italien mitgebracht haben, unklar ist jedoch, ob die Stickereien ebenfalls in Italien oder erst später in Süddeutschland ausgeführt wurden, Dolezalek, Arabic Script, S. 45 f. Vgl. dazu auch mehrere Forschungsprojekte zu den Bamberger Kaisergewändern, aus denen mehrere Publikationen resultierten, u. a. Kohwagner-Nikolai, Kaisergewänder (Hinweis Christine Jakobi-Mirwald); Russ u. Drewello, Kaisergewänder.

44 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 58. Lupus Protospatarius überliefert für das Jahr 1020 *hoc anno mortuus est* […] *Melus Dux Apuliae.*

45 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 53.

den Titel Erzbischof von Bari und Canosa führen zu dürfen. Bari wurden in dieser Zeit 12 Suffraganbistümer untergeordnet; die Diözese erstreckte sich im Norden bis Siponto und Lucera, im Süden bis Monopoli und im Westen fast bis Salerno.[46] Byzanz verfolgte mit dieser Strategie wohl auch den Versuch, weiterhin politische Kontrolle auszuüben; die apulischen Bischöfe scheinen es den byzantinischen Kaisern mit ihrer Treue gedankt zu haben.[47]

In dieser Konsolidierungsphase unter Katepan Basilius Boioannes und Erzbischof Bisantius muss die erste Bareser Exultet-Rolle entstanden sein. Inwiefern die Darstellungen weltlicher und geistlicher Herrscher auf die damals Herrschenden rekurrieren, ist jedoch umstritten. Lucinia Speciale und Ioannis Spatharakis vertreten die Auffassung, die Miniatur stimme derart mit den zeitgenössischen offiziellen Herrscherdarstellungen überein, dass ohne Zweifel davon ausgegangen werden könne, hier seien die Kaiser Basilius II. und Konstantin VIII. zu erkennen.[48] Ebenso könnte die Darstellung zweier Herrscher – entsprechend dem unspezifischen Wortlaut *imperatori* im Text der Rolle – als rein symbolisch zu verstehen sein (vgl. Kap. 5.2.2).[49] Ähnliches gilt für die Darstellung des geistlichen Herrschers, in dem Spatharakis Papst Johannes XIX. (1024–1025) erkennen möchte; da von diesem jedoch keinerlei sonstige bildliche Zeugnisse erhalten sind, lässt sich diese These nicht ikonografisch erhärten. Ebenso könnte hier der Bischof oder Metropolit von Bari abgebildet sein, worauf die konische Form seiner Kopfbedeckung verweist.[50] Zudem bleibt generell fraglich, ob eine der Frühen Neuzeit vergleichbare Vorstellung einer Porträt-Ähnlichkeit für das 11. Jahrhundert fruchtbar gemacht werden kann.

Auch wenn eine Identifizierung der Dargestellten mit den zeitgenössischen Eliten nicht ohne Probleme vollzogen werden kann, deutet doch viel darauf, die Entstehung der Bareser Rolle in die Zeit um 1025 oder kurz danach zu datieren. Zum einen weisen der Schrifttypus und die Darstellung der Diarchie auf diesen Zeitraum, zum anderen ist es naheliegend, dass die Bareser Kirche, die mit der Ernennung eines Erzbischofs zu neuem Selbstbewusstsein gelangte, dies mit der Herstellung von neuen Manuskripten zeigte. Wohl aus ähnlichem Grund veranlasste Bisantius ab 1034 die Errichtung einer neuen Kathedrale für seine Gemeinde (vgl. Kap. 3.1.1).

---

46 Die Bulle von Papst Johannes XIX., die erhalten ist, trägt als Jahreszahl 1025 (Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. Nitto de Rossi u. Nitti di Vito, Nr. 13), Barracane, Exultet, S. 131–133; vgl. dazu auch Guillou, Puglia, S. 9 f.

47 Wharton Epstein, Canosa, S. 79 f.; vgl. auch Guillou, Puglia, S. 10; von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 156.

48 Speciale, Liturgia, S. 197. Dabei vernachlässigen beide, dass Herrscherdarstellungen in der Vormoderne stark symbolisch konnotiert waren und keinesfalls mit dem heutigen Verständnis von einem Porträt gleichgesetzt werden können.

49 Micunco, Exultet, S. 39.

50 Spatharakis, Portrait, S. 94; Speciale, Liturgia, S. 198 f.

Die Kommemorationen

Die Entstehung der ersten Bareser Exultet-Rolle scheint somit eng mit den Geschicken der Stadt verknüpft gewesen zu sein. Sie fungierte nicht nur als wichtiges Objekt für den Gottesdienst, sondern kommentierte durch die Herrscherdarstellungen auch die aktuelle politische Situation. Beide Charakteristika wurden in den Jahrzehnten fortgeführt, in denen die Rolle weiterhin liturgische Verwendung fand, was sich aufgrund einiger kommemorativer Kommentare vor allem am Ende des letzten Pergamentbogens und auf der *verso*-Seite der Rolle nachvollziehen lässt. Sie alle sind mit Musiknotation versehen. Der Text des Bareser *Praeconium paschale* endet mit den Worten:

> *Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam et, redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis iniantes, dum presentium usufruuntur, futurorum desidera accendantur, una cum beatissimo papa nostro illo et antistite nostro illo, sed et omnibus presbiteris, diaconibus, subdiaconibus cunctoque clero vel plebe; memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum illius et illis et cunctum exercitum eorum et omnium circumadstantium.*[51]

Um das *illius et illis* der Kaiser herum finden sich klein geschrieben die Namen *Constantini et Ebdokie* (Abb. 11) und über *beatissimo papa nostro illo* der Name *Alexander. Constantini* bezieht sich in diesem Fall wohl auf Konstantin X. Dukas (1059–1067) und dessen Frau Eudokia Makrembolitissa (gest. 1096); mit *Alexander* könnte Papst Alexander II. (1061–1073) gemeint sein.[52] Zudem findet sich über *antistite* ein gelöschter Name, hinter dem Erzbischof Nikolaus (1035–1062) vermutet wird, sowie die noch gut zu lesende Zeile *una cum venerabili archiepiscopo nostro domno Ursone*. Ursus war zwischen 1079/80 und 1089 Erzbischof der Stadt.[53]

Dass die Namen der jeweiligen weltlichen und geistlichen Herrscher ergänzt wurden, diente einerseits wohl als Erinnerungsstütze für den singenden Diakon, andererseits auch dazu, den jeweiligen Herrscher dem Objekt einzuschreiben.[54] Hingegen sorgte die unspezifische Formulierung des *illius et illis* dafür, dass der Text überzeitliche Gültigkeit erfuhr und die Verwendung des Objektes in die Unendlichkeit projiziert wurde. Der *Exultet*-Text selbst spricht am Ende die sich immer

---

51 Magistrale, Bari 1, S. 129; vgl. Anhang 1.1.

52 Zeitgleich – oder etwas früher – muss auch eine weitere Anmerkung ganz unten auf dem letzten Pergamentbogen entstanden sein: *Memorare, Domine, famuli tui imperatoris nostri Constantini et cunctorum exercitum eius*; hier war entweder wieder Konstantin X. oder gar Konstantin IX. Monomachos (1042–1055) gemeint, Magistrale, Bari 1, S. 130; Speciale, Liturgia, S. 197, Speciale, Immagini, S. 78.

53 Magistrale, Bari 1, S. 130.

54 Ebd. Gerade Ränder von Manuskripten waren oft Orte, mit denen während der Lektüre Erinnerungsprozesse durch Ergänzungen oder Illustrationen verbunden wurden, Carruthers, Thought, S. 161.

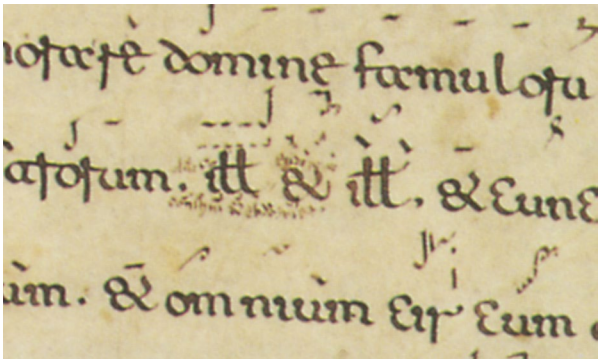


Abb. 11 | Kommemorationen, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

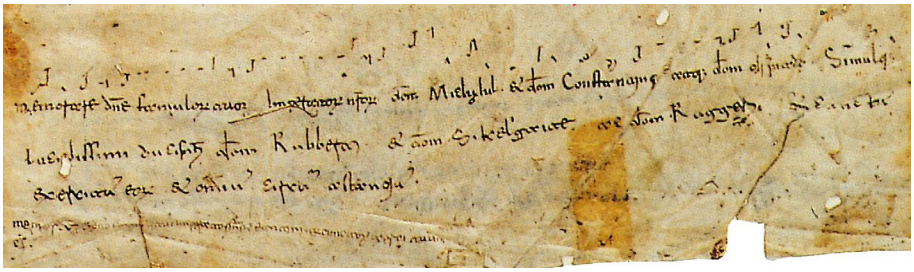


Abb. 12 | Finale Kommemorationen, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

wiederholende Nutzung des Objektes jedes Jahr an Ostern an[55] – so erfuhr auch der Herrschername ewige Gültigkeit.

Am Ende des letzten Bogens ist in einer längeren Kommemoration zu lesen (Abb. 12):

> *memorare, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum domni Michahil et domni Constantini atque domne Olimpiade, simulque lucidissimi ducis nostri domni Rubberti et domne Sikelgaite ac domni Ruggerii et cunctum exercitum (sic) eorum et omnium circumstantium.*

Der erste Teil wurde in regelmäßiger beneventanischer Schrift ausgeführt und referiert auf den byzantinischen Kaiser Michael VII. Dukas (1067/1071–1078), auf seinen Sohn Konstantin Dukas Porphyrogennetos (der ab 1074 zusammen mit seinem Vater regierte) und auf Olympia, die Tochter des normannischen Herzogs Robert Guiscard, die Konstantin zur Frau versprochen wurde. Da die Hochzeitsverhandlungen kurz nach der normannischen Eroberung Baris 1071 zwischen 1074 und 1076 stattfanden,

55 *Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditatem tuam et, redeuntes ad festivitatem Paschae, per haec visibilibus et invisibilibus tuis iniantes, dum presentium usufruuntur, futurorum desidera accendantur*, vgl. Anhang 1.1.

muss dieser Teil der Anmerkung in jener Zeit entstanden sein.[56] Dem schließen sich Worte in einer weniger ausgewogenen beneventanischen Schrift an, die dieser illustren Reihe die Namen von Robert Guiscard (1057–1085), seiner zweiten Ehefrau Sikelgaita und seinem Erben Roger Bursa (1085–1111) hinzufügen.[57] Auf der *verso*-Seite findet sich hier zudem eine Ergänzung, die Papst Gregor VII. (1073–1085) memoriert: *una cum beatissimo papa nostro domno Gregorio et antistite nostro quem Deus providerit, sed et omnibus.*[58]

Auf dem *verso* desselben Bogens sind drei weitere kommemorative Anmerkungen zu finden, darunter eine der beiden ältesten Ergänzungen: *memorare, Domine, famulae tuae imperatricis nostrae Theodorae et cunctorum exercituum eius quam et sen(io)ris nostri Argiro benignissimi magistri et omnium circumstantium.*[59] Kaiserin Theodora (1055–1056) wird dort ebenso erwähnt wie Argyros, der Sohn des einige Jahrzehnte zuvor verbannten Meles, der seit den 1040er-Jahren mit byzantinischer Unterstützung Statthalter in Bari war.

Im Anschluss an den fehlgeschlagenen Aufstand des Meles von 1017 versuchte Argyros, die Macht in Bari an sich zu reißen. Er war bereits nach Meles' erstem Aufstand zusammen mit seiner Mutter als Geisel nach Konstantinopel gebracht worden, wo er eine byzantinische Erziehung genoss. Anders als sein Vater schaffte es Argyros tatsächlich, Bari und weitere Städte von dem berühmten Feldherrn und damaligen Katepanen Georgios Maniakes zu erobern.[60] Anschließend handelte Argyros mit den byzantinischen Herrschern eine Versöhnung aus, die es ihm erlaubte, Apulien in Frieden zu regieren. Die Normannen verliehen ihm 1042 den Titel *princeps et dux Italiae.*[61] 1045 kehrte er zunächst nach Konstantinopel zurück, wurde jedoch 1051 erneut nach Apulien geschickt, um der Ausweitung des normannischen Herrschaftsgebiets Grenzen zu setzen. Dass er in Bari willkommen war, legt die Kommemoration in Bari 1 nahe: Er scheint als Bareser und als legitimer Herrscher wahrgenommen worden zu sein. Erst durch die Verhandlungen zwischen Papst Stephan IX. mit den normannischen Anführern, darunter den Hautevilles, verlor Argyros an Einfluss und zog sich 1058 wieder nach Konstantinopel zurück.[62]

---

56 Magistrale, Bari 1, S. 130.

57 Magistrale weist darauf hin, dass das *s* von *ducis* später hinzugefügt worden sein könnte, da es sich stilistisch vom Rest der Schrift unterscheidet. So sei die gesamte folgende Anmerkung mit den Namen Robert Guiscards und Sikelgaitas erst etwas später hinzugekommen, Magistrale, Bari 1, S. 130. Die älteste Kommemoration bezieht sich noch auf Konstantin VIII. und die Zeit, in der er allein regierte, *famuli tui imperatoris nostri Constantini et cunctorum exercituum eius*, meint Speciale, Liturgia, S. 197. Damit müsste die Rolle vor 1028 entstanden sein.

58 Magistrale, Bari 1, S. 130.

59 Von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 60.

60 Ebd., S. 58 f.

61 Ebd., S. 58.

62 Ebd., S. 59 f. Vermutlich trat er auch als Vermittler zwischen dem Patriarchen von Konstantinopel Michael I. Kerularios und Papst Leo IX. während des Schismas von 1054 auf. Argyros blieb auch als byzantinischer Katepan lateinischer Christ, Lavermicocca, Bari, S. 22.

Eine der letzten Kommemoration fällt in eine Zeit, in der sich das politische Gleichgewicht in Bari zugunsten der Normannen verschoben hatte: [*memor*]*are, Domine, famulorum tuorum ducum nostrorum* […] *Robberti et domne Sikelgaitae ac domni Roggerii cunctorumque exercituum eorum et omnium circumastanti*[*um*]. Auch hier werden Robert Guiscard und sein Sohn Roger Bursa erwähnt. Dem sollte eine weitere Anmerkung folgen, die jedoch unvollendet blieb und wieder gelöscht wurde; sie ist heute noch unter ultraviolettem Licht zu erkennen, aber nicht mehr lesbar.[63]

Anhand der kommemorativen Beischriften wird somit deutlich, dass die Exultet-Rolle Bari 1 mindestens bis 1074 oder gar 1079/80 verwendet wurde. Der Rotulus und sein Inhalt wurden offensichtlich als *offener* Text verstanden, der ständig aktualisiert werden konnte,[64] analog zur alljährlichen Vergegenwärtigung und Aktualisierung des Heilsgeschehens in der Osterliturgie. Unter den Normannen wurde diese Tradition zunächst fortgeführt; in Bari 1 schrieben sie sich mit ihren Kommemorationen in eine Herrscher-Linie mit den byzantinischen Kaisern.[65]

Normannisches Apulien und die späteren Bareser Exultet-Rollen

Bari war am 15. April 1071 nach drei Jahren Belagerung von normannischen Truppen unter Führung von Robert Guiscard erobert worden.[66] In Süditalien waren die Normannen etwa fünfzig Jahre zuvor erstmals als neue Akteure in Erscheinung getreten. Der apulische Chronist Wilhelm von Apulien berichtet in seinen ‚Gesta Roberti Wiscardi' (abgeschlossen vor 1111) von einer schicksalhaften Begegnung, die so tatsächlich wohl nie stattfand. Meles von Bari soll vor seiner Rebellion von 1017 am Michael-Heiligtum auf dem Monte Gargano normannischen Pilgern begegnet sein, die er davon überzeugt habe, ihn bei seinem Aufstand gegen die byzantinischen Herrschaftsvertreter in Bari zu unterstützen.[67]

Dem Michael-Heiligtum kommt dieser Tradierung nach eine besondere Bedeutung für die normannische Besiedelung Süditaliens zu. Das Heiligtum auf dem Monte

63 Magistrale, Bari 1, S. 131. Dort liest man nur: *memorare, Domine, famul…*

64 Im Anschluss an Derrida, vgl. dazu Böse, Codex.

65 Dies ist auch interessant vor dem Hintergrund englischer genealogischer Rollen, die ebenfalls genutzt wurden, um Herrschaftslinien über lange Zeit auch visuell nachvollziehbar zu machen und um Legitimation zu schaffen (vgl. Abb. 43). In apulischen Urkunden finden sich bis zur Krönung Rogers II. im Jahre 1132 auch noch oft die byzantinischen Herrschaftsformulierungen bzw. Zeitangaben nach byzantinischen Herrscherperioden, Cioffari, Fonti, S. 31. Zu den englischen genealogischen Rollen vgl. Holz, Peltzer u. Shirota, Roll.

66 Wilhelm von Apulien zufolge gab Bari aufgrund des Hungers auf: *Tertius obsessa iam venerat annus ab urbe. Multiplici tandem superatur fessa labore, plus tamen esurie*, Wilhelm von Apulien, Gesta, III, V. 143 f., hg. v. Muratori; Nuzzo, Bari, S. 253.

67 Wilhelm von Apulien, Gesta III, I, V. 11–16, hg. v. Muratori, vgl. von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 54 f.; vgl. auch Oldfield, Sanctity, S. 52. Diese Legende über das Zusammentreffen der Normannen und Meles am Monte Gargano ist für Historiker die unwahrscheinlichste Theorie darüber, wie die Normannen in Süditalien Fuß fassten, vgl. dazu Joranson, Inception, v. a. S. 368.

Gargano gilt seit dem 6. Jahrhundert als bekanntestes Pilgerzentrum Süditaliens, das mit den immer zahlreicher werdenden Jerusalem-Pilgern noch an Relevanz gewann. Gemäß dem ‚Liber de Apparitione sancti Michaelis in Monte Gargano' (9. Jahrhundert) soll der Erzengel Michael dort im 4./5. Jahrhundert mehrmals dem Bischof von Siponto erschienen sein, worauf ihm das Heiligtum in einer Höhle auf dem Gipfel des Berges errichtet wurde.[68] Angelsächsische Pilger sind dort seit dem 8. Jahrhundert nachweisbar; besonders normannische Wallfahrer verehrten den Erzengel. Das Pilgerwesen in Süditalien und die Anwesenheit normannischer Söldner in der Region waren somit eng miteinander verbunden, auch wenn die Legende um das Zusammentreffen mit Meles unwahrscheinlich ist.[69]

Anfang des 11. Jahrhunderts, als vermehrt normannische Söldner in Süditalien nachweisbar werden, war Süditalien im Osten und Süden in byzantinischen Händen; in Benevent, Capua und Salerno herrschten langobardische Fürsten, und Sizilien wurde seit der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts von muslimischen Fürsten regiert.[70] Erst das 1059 in Melfi besiegelte Konkordat zwischen Papsttum und den normannischen Anführern legitimierte deren Anspruch auf die eroberten Gebiete. Robert Guiscard wurde zum Herzog von Apulien und Kalabrien ernannt und Richard Drengot zum Fürsten von Aversa und Capua; beide wurden zeitgleich Lehnsleute des Papstes.[71] Bari fiel 1071 in normannische Hände und teilte von da an das Geschick des späteren *Mezzogiorno*. Für das Byzantinische Reich läutete dieses schicksalhafte Jahr das vorläufige Ende einer schon seit einigen Jahrzehnten angeschlagenen Großmacht ein. Neben dem Verlust der süditalienischen Gebiete wurde dieses Ende vor allem durch die Niederlage in der Schlacht bei Manzikert gegen die Seldschuken im selben Jahr besiegelt.[72] Während die Hauteville im Norden und Westen Apuliens – vor allem um Troia und Melfi – stabile Zentren aufbauen konnten, beruhigte sich die Lage in Bari selbst nur zeitweise. Auch gegen die neuen Machthaber formierten sich immer wieder Aufstände, die 1156 zur völligen Zerstörung der Stadt durch Wilhelm I. (1154–1166) führten. Verschont wurde nur die Basilika des heiligen Nikolaus, die nach der Reliquientranslation 1087 auch mit großzügigen Spenden der Hauteville errichtet worden war.

---

68 D'Ovidio, Bronze Door, S. 140 f. Vgl. auch Sinisi, Archangel, S. 49 f.

69 Oldfield, Use and Abuse; Oldfield, Sanctity, S. 200–208.

70 Apulien und Kalabrien waren Teil des byzantinischen Reiches, wozu auch die drei maritimen Stadtstaaten Amalfi, Neapel und Gaeta zählten, auch wenn diese autonom verwaltet wurden, Delogu, Terra, S. 7.

71 Houben, Normannen S. 66; vgl. auch Oldfield, City, S. 19–28.

72 1084 fällt dann Antiochia an die Seldschuken. Bereits nach dem Tod von Basilius II. 1025 gingen mit Aufständen Verluste erster Gebiete auf dem Balkan einher. In den 1040/50er-Jahren entspannte sich die Lage etwas, kurz darauf kam es jedoch zur Abwertung der Währung und zum Verfall des Militärs. Dazu kam das Schisma 1054, ausgelöst auch von den Streitigkeiten zwischen römischem Papsttum und orthodoxem Patriarchat, vgl. Ostrogorsky, Geschichte, S. 266–296.

In den Jahrzehnten nach 1071 muss die zweite Bareser Exultet-Rolle entstanden sein (Abb. 13a–f). Ursprünglich wies sie den beneventanischen Text des *Praeconium paschale* auf; bei einer Überarbeitung im 13. Jahrhundert ersetzte man die Präfation durch die römische Version. Dabei wurde auch die Musiknotation durch die neue, gotische mit Notenlinien und -schlüsseln abgelöst. Die ornamentierten Initialen des alten Textes blieben dabei bestehen, verloren im neuen Text jedoch vollkommen ihre Bedeutung (Abb. 14).[73]

Text und Bilder erstrecken sich über sechs Pergamentbögen, die zusammen eine Länge von knapp 413 Zentimetern erreichen. Ab dem fünften Bogen erscheinen farbige Elemente nur noch reduziert. Die Farbigkeit nimmt bis zum letzten Bogen immer weiter ab – offensichtlich wurde Bari 2 nie vollendet. Der ältere Schrifttypus entspricht dem des späten Bari-Typs; im Vergleich zu dem von Bari 1 erscheint er weniger regelmäßig und nutzt mehr Abkürzungen.[74] Der überarbeitete Teil stellt eines der wenigen Beispiele für die Bareser Version der gotischen Schrift dar. Ikonografisch und gestalterisch lehnt sich Bari 2 an Bari 1 an, die ältere Rolle diente der zweiten ganz offensichtlich als Vorbild. Zierleisten mit Büstenmedaillons rahmen die vertikalen Seiten, sieben Miniaturen schmücken den Text: Die Taufe Christi, die Transfiguration und das Pfingstwunder fungieren als Art Frontispiz, dem folgen Miniaturen der *Mater Ecclesia* und *Fratres carissimi*, Christus als Pantokrator und das Bienenlob (15a–f).[75] Danach bricht der Text und damit auch die Bebilderung ab. Die starke Bedeutung von Bari 1 als Vorbild von Bari 2 wird im Fall der Initiale V deutlich: Sie ist wie in Bari 1 in Ω-Form gestaltet, die den thronenden Christus rahmt; doch hat diese ihren literalen Charakter völlig verloren, da nach ihr der Text nicht mit *ere dignum* einsetzt, sondern das V im *Vere dignum* wiederholt (vgl. Abb. 13c, d).

Auf stilistischer Ebene bestehen einige Unterschiede zwischen Bari 2 und Bari 1. Bari 2 steht der langobardischen Buchproduktion und -ausstattung nahe, wie ein Vergleich mit der Bareser Heiratsurkunde verdeutlicht (vgl. Abb. 10). Auch sind einige Ähnlichkeiten mit Vat. lat. 9820 auszumachen (vgl. Abb. 48a, b, 89, 116) oder mit einem in der Nationalbibliothek von Neapel aufbewahrten Homiliar aus Troia (Anfang des 11. Jahrhunderts, Cod. VI, B).[76]

Womöglich wurde Bari 2 in den 1070er- oder 1080er-Jahren in Auftrag gegeben; die Kommemorationen in Bari 1 legen nahe, dass Letztere bis in diese Jahre noch genutzt wurde. Vermutlich suchte man in normannischer Zeit zunächst an die ikonografische und mediale Tradition von Bari 1 anzuknüpfen, doch ergaben sich unvorhergesehene Schwierigkeiten, die zum Abbruch des Vorhabens führten. Diese könnten extern, also politisch durch die Unruhen in Bari, bedingt gewesen sein, aber

73 Kelly, Exultet, S. 185; Menozzi, Exultet, S. 235.

74 Giulia Orofino sieht auch Übereinstimmungen mit dem Schrifttypus des Evangeliars Ms. Vat. Ottob. lat. 296 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana), welches sie ebenfalls nach Bari in dieselbe Zeit datiert, Orofino, Vat. Ottob. lat. 296, S. 23–30; Menozzi, Exultet, S. 238 f.

75 Vgl. Anhang 2, Nr. 3.

76 Belli D'Elia, Sorgenti, S. 112.

Abb. 13a | Taufe Christi, Transfiguration und Pfingstwunder, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 13b | Initiale E und *Mater Ecclesia*, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 13c | *Fratres carissimi* und thronender Christus / Initiale V, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 13d | Christus Pantokrator, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 13e | Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 13f | Letzte (erhaltene) Bögen, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 14 | Initialornamentik, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

auch intern, insofern als die Funktion der Rolle in der Osterliturgie in Bari an Bedeutung verlor. Bari 2 wurde eventuell nie liturgisch genutzt – oder anders als Bari 1.

Es ist unklar, ob Bari 1 zunächst weiterverwendet wurde; dagegen spricht die Tatsache, dass sich aus der Herrscherzeit von Roger Bursa oder Bohemund keine Kommemorationen auf dem Pergament finden lassen. Gerade die Darstellung der beiden byzantinischen Herrscher auf dem letzten Bogen mag unter den Normannen unpassend geworden sein. Unklar ist ebenfalls, warum man in Bari 2 im 13. Jahrhundert den beneventanischen Text durch den römischen ersetzte. Der Rotulus ist nur als Fragment erhalten, es ist nicht bekannt, ob die letzten Pergamentbögen verloren gingen oder nie geschaffen wurden; die nicht vollendete farbige Ausmalung spricht für Letzteres.

Etwa zeitgleich mit der Aktualisierung von Bari 2 im 13. Jahrhundert entstand sogar eine dritte Exultet-Rolle in Bari. Sie weist keine Miniaturen auf; das *Praeconium paschale* folgt der römischen Fassung. Für die Niederschrift des Textes nutzte man eine ältere, byzantinische Rolle; ihr Palimpsest-Charakter wird an mehreren Stellen deutlich: Die einleitende Ornamentzierleiste des griechischen Manuskriptes blieb bestehen, während man Text und Miniaturen entfernte (Abb. 15). Derlei Ornamentik

Abb. 15 | Ornamentzierleiste, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 16 | Beginn des Markusevangeliums, Evangeliar, 12. Jahrhundert; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. gr. 520, fol. 48v (Cavallo, Bizantini, Abb. 498).

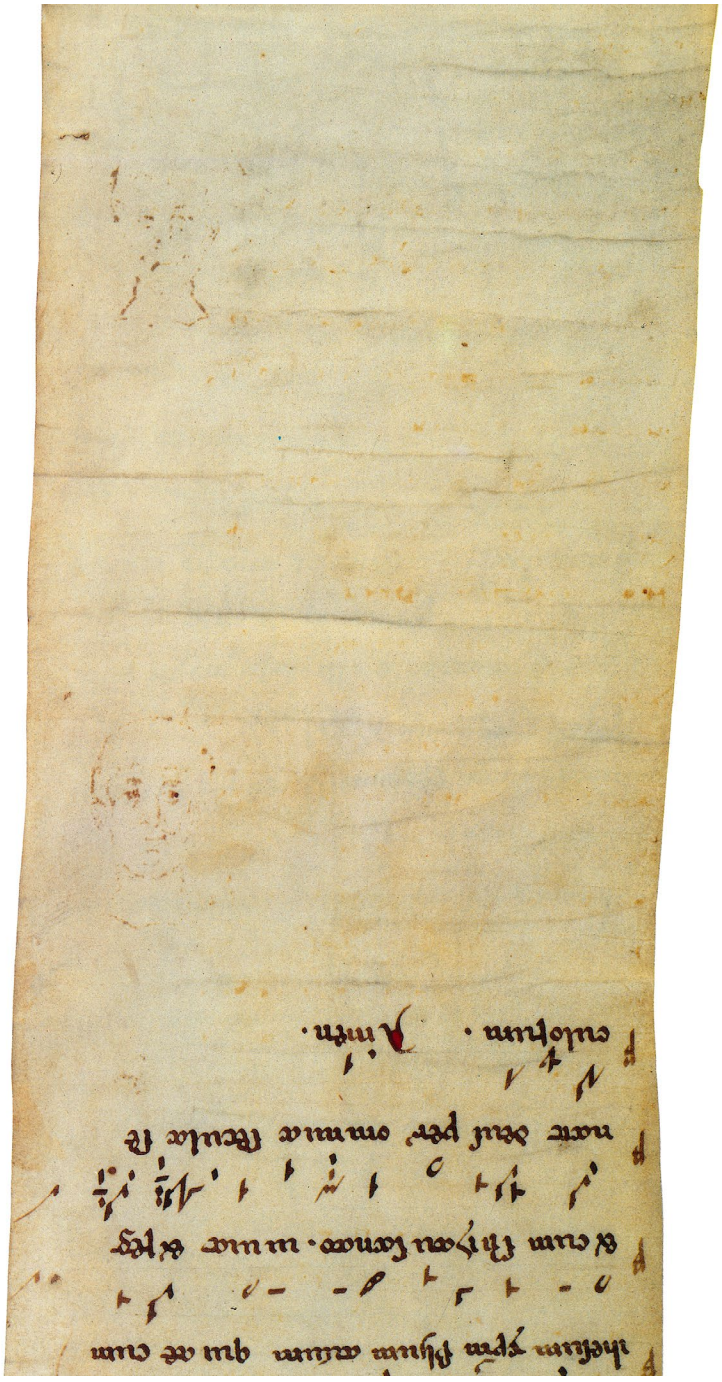


Abb. 17 | Reste von zwei Gesichtern, Exultet-Rolle, vermutlich 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 3 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

an Textanfängen findet sich in vielen byzantinischen, aber auch islamischen Manuskripten (Abb. 16).[77] Einige Buchstaben sowie insgesamt zwölf menschliche Gesichter lassen sich noch auf dem Pergament erkennen (Abb. 17). Vermutlich handelte es sich um keinen liturgischen Text, sondern um eine Auflistung von Evangelien, wie einige Wörter des Titels, die noch zu entziffern waren, nahelegen. Allerdings ist unklar, ob die griechische Rolle in Bari oder Süditalien hergestellt oder aus einer anderen Region des Byzantinischen Reiches importiert wurde.[78] Datiert werden kann das griechische Manuskript wohl ins 11. Jahrhundert. Die neue Beschriftung muss in Bari stattgefunden haben; darauf verweist der Schrifttypus, eine späte Form der beneventanischen Minuskel.[79]

2.1.3 Das *Praeconium paschale* in Süditalien im 9. bis 12. Jahrhundert

Der liturgische Kontext, in dem die Exultet-Rollen Verwendung fanden, ist zum Verständnis der Objekte von zentraler Bedeutung. Erst im Ritual entfalteten sie ihre Wirkung und Funktion, somit hatte der liturgische Kontext große Auswirkungen auf die Rezeption der Manuskripte. Das *Praeconium paschale* ist wichtiger Bestandteil der im Hochmittelalter bereits stark ausdifferenzierten Osterliturgie. Es wird während der Ostervigil gesungen, also am Abend beziehungsweise in der Nacht vor Ostersonntag, und symbolisiert damit das Wachen am Grab Christi. Mit dem Entzünden der Osterkerze wird dementsprechend die Auferstehung Christi versinnbildlicht. Der *Benedictio cerei* voraus gehen das Entzünden des Neuen Feuers, mehrere Lesungen und der Gesang *Lumen Christi*. Im Anschluss an die *Benedictio cerei* wurde die Prozession zum Taufbecken, die Weihe des Taufwassers und die Taufe vollzogen. Die Anzahl der Lesungen und die genaue Reihenfolge der einzelnen liturgischen Elemente wichen bis zu einer ersten Vereinheitlichung 1570 je nach Ritus voneinander ab.[80]

Der *Exultet*-Gesang besteht aus zwei Textteilen: dem Prolog und der Präfation. Der Text des Prologs geht auf das 4. oder 5. Jahrhundert zurück, erreichte aber erst ab dem 7. beziehungsweise 8. Jahrhundert eine feste, geschriebene Form.[81] Der zweite Teil des *Exultet*-Textes, das eigentliche Osterlob oder *Praeconium paschale*, entwickelte sich aus den frühchristlichen Lucernarien-Feiern (Anzünden des Lichts) und dem jüdischen Passahfest. Auch hierfür lassen sich erste schriftliche Fixierungen

77 Orofino, Oriente, S. 282–293, v. a. S. 287 f.

78 Jacob, Rouleaux, S. 78 f.

79 Menozzi, Exultet, S. 240.

80 Cavallo, Exultet Bari Troia, S. 3.

81 Kelly, Exultet, S. 31. Im 4./5. Jh. wurde der Gesang als *Laus cerei*, *Laudes cerei* oder *Carmen cerei* bezeichnet, Zweck, Osterlobpreis, S. 7. Datierbar sind die Texte durch den *cursus*, bestimmte Kadenzen an Satzstücken, Kelly, Exultet, S. 45. Vgl. zum *Exultet* im Allgemeinen: Fuchs u. Weikmann, Exsultet.

im 4. Jahrhundert belegen, wobei der Gesang in den meisten Fällen noch recht frei improvisiert gewesen zu sein scheint.[82]

Die Autorschaft des Osterlobes wurde lange Zeit Augustinus zugeschrieben.[83] Ein gallikanisches Sakramentar vom Beginn des 8. Jahrhunderts behauptet, Augustinus habe das Osterlob in der Zeit geschrieben, als er als Diakon in Mailand tätig war; Quellen aus dem 9. Jahrhundert ordnen den Text hingegen Ambrosius zu. Heute tendiert die Forschung eher dazu, den Text im Ambrosius-Umfeld zu verorten.[84] Der ‚Liber Pontificalis' bezeugt bereits für das 5. Jahrhundert die Benediktion der Osterkerze in Rom, doch ist sie in der päpstlichen Liturgie erst ab dem 11. Jahrhundert nachweisbar.[85] Als wichtigste Quelle und älteste Erwähnung einer *Laus cerei* dient ein Brief von Hieronymus an den Diakon Praesidius von Piacenza aus dem Frühjahr 384, in dem er es – offensichtlich als Antwort auf eine Bitte des Diakons aus Piacenza – ablehnt, eine *Laus cerei* zu verfassen (vgl. Kap. 4.3.1). Offensichtlich wird hier, dass „es bereits im Frühchristentum zu den Aufgaben und Pflichten des Diakons [gehörte], den Text des Osterpraeconiums nicht nur zu erstellen, sondern ihn auch in der Osternacht vorzutragen."[86] Jedoch gab es auch Ausnahmen von dieser Praxis, wie ein Brief Gregors des Großen an Bischof Marinianus von Ravenna (595–606) vom Februar 601 belegt. Hierin bittet Gregor den Bischof aufgrund von dessen Krankheit, die Osterliturgie ausnahmsweise nicht zu vollziehen; offensichtlich war es in Ravenna also üblich, dass der Bischof selbst anstelle eines Diakons den Ritus ausführte.[87]

Erst ab dem 7. Jahrhundert bildeten sich festere Texttraditionen heraus, die dazu führten, dass das *Praeconium paschale* in einer gallikanischen, einer ambrosianischen, zwei sogenannten ennodischen, der gelasianischen, einer altspanischen, der beneventanischen und der sogenannten escorialen Version überliefert ist.[88] Die einzelnen Texttraditionen weisen an einigen Stellen Überschneidungen auf, doch

82 Magrassi, Preghiera, S. 49; vom Hoff, Osternachtfeiern, S. 204.

83 Avery, Saint Ambrose, S. 374. Augustinus schreibt, dass er selbst eine *Laus cerei* verfasst habe: *Quod in laude quadam cerei breviter versibus dixi. Haec tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti. Nil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes ordine neglecto pro te, quod conditur abs te*, De civitate Dei XV, 22, zitiert nach Zweck, Osterlobpreis, S. 9.

84 Stilistisch steht der Text des *Exultet* denen des Ambrosius näher, Magrassi, S. 50; Avery, Saint Ambrose, S. 374. Avery argumentiert, auch die Tatsache, dass der Text um 700 Augustinus und dessen Zeit in Mailand zugeschrieben wurde, deute auf eine Niederschrift in der Stadt, ebd., S. 378; Micunco, Exultet, S. 13 f.

85 Zweck, Osterlobpreis, S. 10.

86 Ebd., S. 9. Vgl. auch Avery, Saint Ambrose, S. 375.

87 *A vigiliis quoque temperandum est; sed et preces illae quae super cereum in Ravennati civitate dici solent vel expositiones evangelii, quae circa paschalem sollemnitatem a sacerdotibus fiunt, per alium dicantur*, Gregorii Magni Registrum Epistolarum Libri VIII–XIV, zitiert nach Zweck, Osterlobpreis, S. 11.

88 Zweck, Osterlobpreis, S. 14 f. Dies scheint auch der Zeitpunkt zu sein, an dem die Weihe der Osterkerze zunehmend an Bedeutung gewann, ebd., S. 8.

unterscheiden sie sich dann wieder signifikant voneinander, sodass der Versuch, die einzelnen Textgenesen nachzuverfolgen, recht komplex ist.[89]

Das beneventanische *Praeconium paschale*

In Süditalien nutzte man bis ans Ende des 11. Jahrhunderts und vereinzelt darüber hinaus die beneventanische Version des *Praeconium paschale*.[90] Theologisch lässt sich der Text untergliedern in die einleitende Präfation (*Vere quia dignum et iustum est*), die neutestamentliche Pascha-Erzählung (mit dem Abstieg Christi in die Vorhölle und der Befreiung der Ahnen, also der eigentlichen Erlösungserzählung nach dem Neuen Testament) und das Lob Christi als Schöpfer (*Vere tu pretiosus es opifex*), dem dann das Bienen- (*Apes siquidem dum ore concipiunt*) und das Kerzenlob (*Sed inter haec, que dinumeravimus, huius cerei gratiam praedicemus*) folgen. Dem schließen sich die Bitte um den Segen Gottes, die Fürbitten und die Doxologien an. Im Vergleich zu anderen Versionen des *Praeconium paschale* fällt auf, dass das Taufgeschehen im beneventanischen Gesang nicht Teil des Textes ist.[91]

Das beneventanische *Praeconium paschale* hat sich nur auf wenigen Exultet-Rollen erhalten, da der entsprechende Textteil nach der Einführung der römischen Liturgie von vielen Rollen entfernt und ersetzt wurde. Bari 1 ist die älteste Exultet-Rolle, auf der sich der beneventanische Text erhalten hat.[92] Des Weiteren findet man ihn auf den Exultet-Rollen aus Mirabella Eclano und Gaeta sowie im Missale antiquum VI. 33 aus Benevent, in den Fragmenten von Farfa aus dem 11. Jahrhundert (auch bekannt unter der Bezeichnung Palmieri-Fragmente) und im Graduale Vat. lat. 10673.[93] Die letzten drei Manuskripte sind zudem wichtige Quellen für die liturgische Nutzung der Rollen, da sich dort die vollständigsten erhaltenen Beschreibungen der beneventanischen Liturgie finden lassen.[94] Darüber hinaus ist das beneventanische *Praeconium paschale* auch in zwei Missalien aus dem 15. Jahrhundert überliefert, die sich im Archiv der Salernitaner Kathedrale befinden. Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass die beneventanische Liturgie auch weit über das

89 So ist etwa das beneventanische Osterlob dem Mailänder und dem gelasianischen recht ähnlich, Zweck, Osterlobpreis, S. 15. Vgl. zum beneventanischen Lob und seinen Verbindungen zu den anderen Versionen sowie weiteren Quellen, v. a. natürlich der Bibel, Zweck, Osterlobpreis, S. 241–255.

90 Einige Textelemente weisen darauf hin, dass diese Version vor dem Ende des 6. Jh. entstanden sein muss, Kelly, Exultet, S. 53–56; Zweck, Osterlobpreis, S. 241–256, v. a. S. 247.

91 Zweck, Osterlobpreis, S. 230–256.

92 Da der Bareser Text auch die zuerst publizierte Fassung des beneventanischen *Praeconium paschale* ist, schlug René-Jean Hesbert als Bezeichnung für das beneventanische *Praeconium paschale* auch „*Exultet* von Bari" oder schlicht „beneventanisches *Exultet*" vor, Zweck, Osterlobpreis, S. 236. Die erste Publikation des Textes findet sich im Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. Nitto de Rossi u. Nitti di Vito, S. 212–215, Bannister, Vetus Itala, S. 44.

93 Hesbert, Antiphonale, S. 184.

94 Im Ganzen ist die beneventanische Osterliturgie jedoch nicht rekonstruierbar, Menozzi, Exultet, S. 232; Hesbert, Antiphonale, S. 161.

12. Jahrhundert hinaus nicht in Vergessenheit geriet und in lokalen Abwandlungen weiterhin genutzt wurde.[95]

Die Quellen lokalisieren die *Benedictio cerei* erst nach der elften Lesung, womit die beneventanische Liturgie von vielen anderen Liturgien abweicht. Im Folgenden wird die von René-Jean Hesbert erstellte Gegenüberstellung des liturgischen Ablaufs nach dem Missale antiquum VI. 33 und dem Graduale Vat. lat. 10673 wiedergegeben – wo das Missale vom Graduale abweicht, wird dies in Klammern angegeben:

> *Post hec accendatur ignis novus ex ignario vel alio (quolibet) livet modo; dicaturque super eum oratio hec: Deus qui Filium tuum angularem scilicet lapidem (oratio suprascripta). De quo igne (benedictio igne) accendetur cereus; et, quasi ex occulto, proferatur in puplicum (puplico). Tunc episcopus aut (vel) presbyter cum eodem (ipso) cereo accendat (accendatur) Cerei (Cereum) preparatum ad benedicendum. Et accensum tangat (tangat eum) cum Crisma (Chrisma), faciendo (faciens) in illum signaculum sanctae Crucis (signum Crucis). Deinde diaconus sumens (tangens diaconus) Cereum, ter pronuntiet: Lumen Christi. Respondit in choro (cunctis)*[96]*: Dei gratias. Et incipit benedicere Benedictio quae hic notata est (Deinde dicit diaconus): Exultet jam angelica … Deinde incipit benedictionem cereis.*[97]

Der Ort, an dem das neue Feuer während der Oration *Deus qui Filium tuum angularem scilicet lapidem* entzündet wurde, wird in den Quellen nicht spezifiziert; sofern möglich, fand dies aber vermutlich im Atrium vor der Kirche statt.[98] Von diesem Feuer entzündete man zunächst eine kleine Kerze,[99] die man *quasi ex occulto* […] *in puplicum* [*puplico*] brachte. Mit dieser Kerze wurde die Osterkerze von einem Bischof oder Diakon entzündet. Auf Letzterer wurde dann mit Chrisam ein Kreuz gezeichnet,[100] bevor der Diakon sie entweder umfasste (nach dem Graduale) oder nur berührte (nach dem Missale). Anschließend stimmte er dreimal das *Lumen Christi*

95 Menozzi, Exultet, S. 232; Hesbert, Antiphonale, S. 187.

96 *Cunctis* steht im Graduale, nicht im Missale.

97 Dieser letzte Satz kommt im Missale nicht vor. Alles nach Hesbert, Antiphonale, S. 188.

98 Auch Lanfranc von Canterbury überliefert dies so. Er spezifiziert zudem, dass das *Inuentor rutili* von zwei Jungen intoniert werden müsse, Lanfranc von Canterbury, Decreta, hg. v. Knowles u. Brooke, S. 66 f.

99 Das Pontificale Romanum des 12. Jh. beschreibt hierfür den Stab aus der Pfahlrohrpflanze, der auch in einigen Miniaturen der Exultet-Rollen erscheint: *Iunior diaconus diaconorum cardinalium, iuxta consuetudinem romanae ecclesiae, de ipso novo igne triplicem candelam coniunctam accendat et eam in capite harundinis ponat*, zitiert nach Capomaccio, Monumentum, S. 197.

100 Als Anspielung auf die Kennzeichnung der israelitischen Häuser mit Lammblut, vom Hoff, Osternachtfeiern, S. 212.

an, bevor er mit dem *Exultet*-Gesang begann.[101] Dem folgte die zwölfte Lesung mit dem *Haec est hereditas,* bevor der Bischof mit dem *Omnes sitientes* die Prozession zum Taufbecken und die *Benedictio fontis* vollzog. Nach dem Taufgeschehen begab sich der Zelebrant zum Altar.[102]

In der römischen Liturgie leiten an dieser Stelle Litaneien zur Eucharistiefeier über; das Beneventaner Graduale und das Missale geben hierzu keine Auskunft und die Fragmente von Farfa enden hier ebenfalls. Hesbert geht jedoch davon aus, dass die beneventanische Liturgie nun wieder den anderen Versionen ähnelte.[103]

Puplicum/puplico übersetzt Hesbert nicht gesondert und so wird nicht klar, ob ihm zufolge damit die Menge gemeint ist, in deren Mitte der Diakon das Feuer zunächst möglichst unauffällig bringen solle, oder ob damit möglicherweise sogar der Ambo – *pulpitum* – gemeint sein könnte, wie Brenk vermutet.[104] Gerade in der beneventanischen Liturgie ist nicht klar, ob die Weihe der Osterkerze vom Ambo aus geschah oder auch von einem kleinen Lesepult aus gefeiert werden konnte, wie etwa die Darstellung der *Fratres carissimi* in Bari 1 nahelegt.[105] Prinzipiell ist eine Unterscheidung von *publicum* und *pulpitum* an dieser Stelle nicht einmal besonders von Bedeutung; Ambo und Lesepult sind diejenigen erhöhten Orte, von denen der Diakon die von allen sicht- und hörbare Evangelienlesung vornahm – an dem er also *in publico* sein sollte. Am deutlichsten wird dies bei Isidor von Sevilla: *Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspici a populo possit, quo liberis audiator.*[106]

Festzuhalten ist, dass der *Exultet*-Gesang ganz klar als von einem Diakon vorgetragen beschrieben wird, während das Entzünden der Kerze sowohl vom Bischof als auch von einem anderen Diakon vollzogen werden konnte. Da der die Liturgie leitende Diakon die Kerze berühren musste, muss diese sich in der Nähe der Kanzel befunden haben.

Das römische *Praeconium paschale*

Der Ablauf der Osterliturgie änderte sich in Süditalien mit der Einführung des römischen *ordo*, was auch Auswirkungen auf den Text des *Praeconium paschale* hatte. Die in der römischen Liturgie verwendete Version des *Praeconium paschale* folgte bis ins

101 Hesbert, Antiphonale, S. 189. Dass der Diakon den *Exultet*-Gesang übernahm, verdeutlicht die Parität von diesem und der Evangelienlesung, da der Diakon auch für diese zuständig war, vgl. dazu u. a. Schreiner, Buch, S. 297 f.

102 Hesbert, Antiphonale, S. 191–202.

103 Ebd., S. 206.

104 Brenk, Committenza, S. 286.

105 „[I]n the Beneventan rite the Exultet was not at first sung from the ambo", Kelly, Exultet, S. 193.

106 „*Pulpitum* (Brettergerüst, Bühne, Katheder, Pult, Lehnstuhl) [heißt so], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger vom Volk (*in publico*) gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird", Isidor von Sevilla, Etymologiarum, XV, IV, 15, hg. v. Lindsay, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. Möller, S. 562 f.

12. und 13. Jahrhundert dem gelasianischen Osterlob und wurde dann dem gallikanischen angepasst, welches letztendlich 1570 ins Missale Romanum aufgenommen wurde und dementsprechend bis heute fast unverändert gesungen wird.[107] Da der Prolog in allen *Exultet*-Versionen übereinstimmt, mussten Exultet-Rollen, auf denen der beneventanische Text dem römischen angepasst wurde, nicht komplett erneuert werden.

Über den genauen Zeitpunkt der Einführung der römischen Osterliturgie in Süditalien besteht Unklarheit. Vermutlich stand sie in Zusammenhang mit den Gregorianischen Reformen, in deren Kontext Montecassino als wichtigem monastischen und kirchenpolitischen Zentrum eine Vorreiter- und Verstärkerrolle zukam. Die große Produktion von Exultet-Rollen mit dem römischen Text dort sollte womöglich zur Verbreitung der Liturgie beitragen (vgl. Anhang 2, Nr. 19–22).

In der älteren Literatur wurde lange argumentiert, die Textänderung lasse sich auf einen bestimmten historischen Moment zurückverfolgen: den Besuch Papst Stephans IX. in Montecassino im Jahr 1058. In der Chronik des Klosters ist von ihm folgender Ausspruch überliefert: *Tunc etiam et Ambrosianum cantum in ecclesia ista cantari penitus interdixit.*[108] (Mit *Ambrosianum cantum* wurde in Süditalien der beneventanische Ritus bezeichnet.[109]) Ein tatsächliches Verbot der beneventanischen Version scheint es aber nicht gegeben zu haben.[110] Offensichtlich verbreitete sich der römische Text, wie auch der römische *ordo*, in Süditalien nur nach und nach, sodass lange Zeit lokal unterschiedliche Misch-Versionen existierten. In einem Manuskript aus Montecassino hält eine Rubrik etwa fest: *Item quando non canimus ipse a*[*ntiphone*] *secundum romano, quo modo supra scripte sunt, canimus secundum ambro*[*sianum*] *hoc modo* – Antiphone sollten hier also nicht nach dem römischen Ritus gesungen werden, sondern nach dem beneventanischen.[111] Unklar bleibt, inwiefern mit der Übernahme des neuen Textes auch die Osterliturgie angepasst wurde. Möglich ist, dass beide Liturgien für

107 Zweck, Osterlobpreis, S. 32–82, v. a. S. 38–42; vom Hoff, Osternachtfeiern, S. 147. Das gallikanische *Praeconium paschale* erscheint als erste, schriftliche Überlieferung um 700 im Missale Gothicum, ebd., S. 210; Kelly, Exultet, S. 59. Zur römischen Osterliturgie im Frühmittelalter vgl. de Blaauw, Cultus, S. 186–195.

108 Leo von Ostia, Chronica monasterii Casinensis, II, 94, hg. v. Hoffmann, S. 353; vgl. auch Kelly, Chant, S. 173; Speciale, Montecassino, S. 7 f.; Avery, Lections.

109 Die Bezeichnung der eigenen Liturgie als ‚ambrosianisch' deutet ebenfalls auf die engen (evtl. nur idealisierten?) Bezüge des beneventanischen Ritus zu Mailand hin, Hesbert, Antiphonale, v. a. S. 159 f. Hesbert verweist aber auch auf die deutlichen Unterschiede beider Liturgien. Es ist unklar, ob die Bezeichnung darauf zurückzuführen ist, dass man in Süditalien selbst die Ursprünge der eigenen Liturgie in der ambrosianischen Liturgie vermutete oder ob man mit dem Verweis auf Mailand die Opposition zu Rom stärker herausstellen wollte, ebd., S. 160, 168–170. Vgl. dazu auch Kelly, Chant, S. 173 f. bzw. ganzer Aufsatz; Kelly, Montecassino, S. 80–83. Zur Hypothese, in Mailand liege der Ursprung des beneventanischen Gesangs, vgl. auch Bailey, Ambrosian Chant; Boe, Source.

110 So geben in Salerno zwei Missalien aus dem 15. Jh. noch immer den beneventanischen Ritus wieder, Kelly, Exultet, S. 59, 144.

111 Vat. Ottob. lat. 145, fol. 124, nach Kelly, Exultet, S. 188; dazu auch Boe, Source, S. 123–125.

einige Zeit nebeneinander bestanden, worauf eine Rubrik in Vat. lat 10673 deutet, in der der Schreiber auf die Schwierigkeiten verweist, beide Liturgien in Einklang miteinander zu bringen. Er hält fest, dass die Lesung *Hec est hereditas* im römischen Ritus bereits an fünfter Stelle komme, im ambrosianischen (und er meint damit wieder den beneventanischen) jedoch erst nach der *Benedictio cerei*.[112] Eventuell wurde der römische Text für einige Zeit auch in einer noch dem beneventanischen Ritus folgenden Osterfeier verwendet.[113]

Indem in der beneventanischen Liturgie der *Exultet*-Gesang der elften Lesung folgte, bildete er einen liturgischen Höhepunkt – gerade auch im Vergleich zum römischen *ordo*, der das Anzünden der Osterkerze schon zu Beginn der zwölf Lesungen platziert.[114] Genaueres zum Ablauf der Liturgie der Ostervigil lässt sich aus einem Pontifikale aus Montecassino aus der Zeit des Abtes Desiderius ablesen, das demnach kurz nach der Einführung des römischen *ordo* in Süditalien entstanden ist:

> *Hora nona ingrediantur secretarium sacerdotes et ministri et induant se vestimentis sollempnibus et antecedente acolito cum accensa candela in arundine procedant de more in ecclesiam cum silentio, et inclinati ad altare, vadant sedere. Qui autem lectiones legere et tractus debent cantare omnes induti pluvialibus stent in capite utriusque chori per ordinem. Tunc diaconus postulata benedictione a sacerdote tollat benedictionem cerei desuper altare. Et egrediens per medium chori inclinato capite dicat secrete fratribus: „Orate pro me." Quem precedant duo subdiaconi et predictus acolitus ferens cereum in arundine. Diaconus vero ascendens in ammonem, dicat tribus vicibus alta voce: „Lumen Christi." Et respondeant omnes: „Deo gratias", similiter tribus vicibus. Interim acolitus illuminet cereum magnum qui benedicendus est, et post hec diaconus incipiat benedictionem ipsius: „Exultet iam angelica." Qua expleta revertatur ad altare. Tunc accendantur ad altare in duobus candelabris duo cerei. Et de ipso igne accendatur in omni domo, quia omnis ignis anterior extingui debet. Finita vero benedictione cerei non dicat sacerdos orationem, sed mox primus lector ascendens in gradum incipiat legere: „In principio creavit Deus celum et terram."*[115]

Der Textabschnitt setzt in dem Moment ein, in dem die festlich gewandeten Kleriker in stiller Prozession den Akolythen, der die vom neuen Feuer entzündete Kerze auf einem Pfahlrohrstab (*candela in arundine*) *de more* trägt, in den Kircheninnenraum begleiten. Vor dem Altar verneigen sie sich, bevor sie Platz nehmen; stehen bleiben nur die *in pluvialibus* gewandeten Kleriker, die im Folgenden die Lesungen und

112 *Lectio Hec est hereditas, que quinta est ordinata, secundum romanum legatur hic; secundum ambrosianum legatur post Benedictionem Cerei*, Hesbert, Antiphonale, S. 158.

113 Vgl. dazu auch Zweck, Osterlobpreis, S. 237.

114 Kelly, Cerimonia, S. 33.

115 Ordo casinensis, hg. v. Leuterman, S. 114 f.; Kelly, Exultet, S. 148 f.

Gesänge übernehmen. Ein Diakon, der zuvor vom Bischof (*sacerdos*) gesegnet wurde, nimmt dann die *Benedictio cerei* vom Altar (*tollat benedictionem cerei desuper altare*). Aufgeführt ist leider nicht, ob diese Rollen- oder Codexform aufweisen, aber da wir wissen, dass gerade in desiderianischer Zeit viele Exultet-Rollen in Montecassino produziert wurden (Exultet Avezzano, Vat. lat. 3784, Barb. lat. 592, London Add. 30337), ist es sehr wahrscheinlich, dass hier die Rolle gemeint war. Zwei Subdiakone und der bereits erwähnte Akolyth, der die Kerze trägt, gehen dem Diakon voran durch die Reihen der Kleriker zum Ambo. Offenbar spricht der Diakon beim Hinaufsteigen auf den Ambo (*ascendens in ammonem*) bereits dreimal das *Lumen Christi*, während der Akolyth mit seiner Kerze die große Osterkerze anzündet (*Interim acolitus illuminet cereum magnum qui benedicendus est*). Erst danach wird die Kerze vom Diakon durch das Singen des *Exultet iam angelica turba* gesegnet. Nach dem Gesang kehrt er zum Altar zurück (*qua expleta revertatur ad altare*). Dort werden anschließend zwei Kerzen in Kerzenhaltern angezündet (*accendantur ad altare in duobus candelabris duo cerei*), von deren Feuer aus der gesamte Raum erhellt wird (*de ipso igne accendatur in omni domo*). Nach der Segnung der Osterkerze – also während der Diakon bereits zum Altar schreitet? – steigt ein weiterer Kleriker (*primus lector*) die ersten Stufen des Ambo hinauf und beginnt, *In principio creavit Deus celum et terram* zu lesen, also die erste der zwölf Lesungen, die nun folgten.

Gegenüberstellung der beiden Liturgien

Die Reihenfolge der einzelnen Elemente der Ostervigil unterscheidet sich im römischen Ritus von der im beneventanischen. In Letzterem bildet der *Exultet*-Gesang, wie bereits oben beschrieben, eine Art Höhepunkt, dem sich Taufe und Eucharistiefeier anschließen.[116] Das Hinaufsteigen des Diakons auf die Kanzel sowie der (in den Quellen nicht spezifizierte) Wechsel des Mediums vom Codex zur Rolle schaffen dabei ein retardierendes Moment. Das beneventanische *Praeconium paschale* ist zudem das einzige, in dem die Benediktionen des Feuers und der Osterkerze erst am Ende der Vigil ausgeführt werden; in allen anderen *Praeconia* eröffnen sie die Funktionen.[117] Hesbert vermutet, dass das Entzünden der Osterkerze zu Beginn der Feier praktische Gründe hatte (Sichtbarkeit) und die Entwicklung des *Praeconium paschale* aus den Lucernarien dabei eine Rolle gespielt haben könnte. Aus theologischer Sicht hätte es allerdings mehr Sinn ergeben, die Kerze als Sinnbild für die Auferstehung Christi erst am Ende der Feier zu entzünden. In der Osternacht gehe es nicht darum, „d'entourer le Seigneur ressuscité, mais bien de veiller, pour commémorer, dès l'aube, cette résurrection. […L]a Bénédiction du Feu nouveau n'a vraiment son sens que vers la fin du jour, au moment où la nuit va venir".[118] Allein die beneventanische Ostervigil käme damit diesem theologischen

116 Hesbert, Antiphonale, S. 154.

117 Ebd., S. 190.

118 Ebd.

Anspruch nach und stelle die christologische Bedeutung des Entzündens der Osterkerze auch durch die Verwendung eines eigenen Mediums – der Rolle – heraus.

Ein weiterer Aspekt im Vergleich der beiden Quellen über die beneventanische und die römische Ostervigil ist besonders zu betonen: Die Montecassiner Quelle gibt die Uhrzeit an, zu der die Ostervigil begonnen werden sollte, und zwar zur neunten Stunde, *hora nona*, was einer heutigen Uhrzeit von 15 Uhr nachmittags entspricht. Da die Ostervigil das Wachen der Frauen am leeren Grab und das Entzünden der Osterkerze die Auferstehung Christi in der Nacht versinnbildlichen und zudem typologisch die Verbindung zum nächtlichen Auszug der Israeliten aus Ägypten herstellen sollte, wurde sie zu frühchristlicher Zeit in der Nacht von Samstag auf Sonntag abgehalten. Schon damals jedoch fanden zeitliche Vorverlegungen statt, was unter anderem von Hieronymus kritisiert wurde.[119]

Im 8. Jahrhundert finden sich dann Nachweise, dass die Osternachtsfeier bereits um 18 Uhr begann.[120]

> Die Zeit des Einbruchs der Dunkelheit (ca. 18 Uhr) blieb im Frühmittelalter (9.–12. Jahrhundert) der übliche Zeitpunkt für den Beginn der Feier, bevor sie noch weiter im Tagesverlauf vorrückte auf die Zeit der 9. Stunde (15 Uhr). Damit war die Ostervigil dem Beginn der Fastenmessen angeglichen.[121]

Wann genau die beneventanische Osterfeier abgehalten wurde, ist nicht überliefert; wenn man der Aussage von vom Hoff folgt, wäre jedoch von einer Uhrzeit am späten Nachmittag, gegen 18 Uhr, auszugehen. Beim Verlesen der 12 Lesungen muss der Kirchenraum also im Dunkeln beziehungsweise in der Dämmerung gelegen haben, erst durch das Entzünden der Kerze am Anfang des *Exultet*-Gesangs entstand eine Lichtquelle. Von dieser ausgehend wurden im Anschluss weitere Kerzen im Kirchenraum angesteckt, wie dies im Montecassiner Pontifikale überliefert ist: *Et de ipso igne accendatur in omni domo, quia omnis ignis anterior extingui debet.*[122] Der *Exultet*-Gesang selbst dauerte etwa 20 Minuten.[123]

---

119 Bei Hieronymus findet man etwa kritische Äußerungen dazu, dass die Feier schon vor Mitternacht am Samstag zu Ende sei. Auch für die Zeit von Gregor dem Großen scheint Ähnliches zu gelten, vom Hoff, Osternachtfeiern, S. 143.

120 Vom Hoff meint, diese Vorverlegung könne mit einer Verkürzung der Osternachtsfeier einhergehen, die wiederum mit der Praxis der Kindertaufe zusammenhing. Möglich ist auch, dass man den Ostersonntag noch einmal besonders herausstellen wollte, vom Hoff, Osternachtfeiern, S. 143 f.

121 Ebd., S. 144. Die neunte Stunde ist nach dem Markusevangelium auch die Zeit, in der Jesus starb, Mk 15,34–37. In der päpstlichen Osterliturgie feierte man das *Praeconium paschale* vermutl. schon im 8. Jh. am Anfang des Nachmittags, de Blaauw, Cultus, S. 189.

122 *In omni domo* mag in übertragenem Sinn zu verstehen sein, könnte sich aber auch auf die Praxis beziehen, ein Stück der Osterkerze nach der Messe mit nach Hause zu nehmen, vgl. Kap. 4.3.2.

123 Kelly, Exultet, S. 79.

2.2 Oberflächen

2.2.1 *Mise en page* und Materialien

Die liturgische Verwendung von Exultet-Rollen war eng mit ihrem Herstellungsprozess verbunden, da die Musiknotation in Neumen, wie sie auf den älteren Exultet-Rollen zu finden ist, nur von wenigen Schreiberinnen und Schreibern beherrscht wurde. Anders als das heutige Notensystem bildeten Neumen die Bewegung der Stimme während des Gesanges ab, eine Niederschrift setzte also das Nachvollziehen des Gesanges im Kopfe der schreibenden Person voraus, das nur möglich war, wenn diese selbst auch im Gesang ausgebildet war.[124] Auch das Lesen von Neumen konnte somit nur von Personen vollzogen werden, die die Melodie bereits kannten (vgl. Kap. 4.2.1).[125] Der Prozess, die Melodie einem Text anzupassen, erforderte grammatisches und rhetorisches Verständnis, weshalb Kelly die These vertritt, dass während der Niederschrift des *Exultet*-Textes faktisch gesungen wurde.[126] Musiknotation und Text sind im Herstellungsprozess von Exultet-Rollen derart miteinander verflochten, dass eine schriftliche Fixierung beider Zeichensysteme vermutlich von derselben Person ausgeführt wurde; diese war demnach für die Abschrift verantwortlich und sang auch das *Exultet* in der Osternacht.

Wie biblische und liturgische Texte in den Klosterschulen von den Novizen und Novizinnen durch ständiges Wiederholen auswendig gelernt wurden, so mussten auch die liturgischen Gesänge auf ähnliche Art und Weise memoriert werden. Im 11. Jahrhundert wurde Wissen noch meist oral vermittelt, weshalb sich über Ausbildungspraxis oder Arbeitsteilung in den Skriptorien dieser Zeit nur wenige Aussagen treffen lassen. Auch über die Arbeitsprozesse zur Fertigung der drei Bareser Exultet-Rollen und des Benediktionale ist wenig bekannt. Eine Lokalisierung in Bari selbst ist, wie bereits dargelegt, aufgrund paläografischer Übereinstimmungen relativ sicher, womit als Anfertigungsorte das Skriptorium des Benediktinerklosters San Benedetto, das den *Annales Barenses* zufolge 979 von einem Abt Hieronymus gegründet wurde, und das der damaligen Kathedrale Santa Maria in Betracht kommen.[127] Von dem mittelalterlichen Kloster sind nur die Krypta der Klosterkirche, die im 18. Jahrhundert komplett überarbeitet wurde, und ein Teil des mittelalterlichen Kreuzganges erhalten, der Anfang des 20. Jahrhunderts freigelegt wurde.[128] Über die dortigen Schreib- und

124 Ebd., S. 10, 23; Kelly, Cerimonia, S. 19.

125 Kelly, Exultet, S. 90.

126 Ebd., S. 93; vgl. auch Boynton, Orality, S. 151.

127 Magistrale, Bari 1, S. 134; Newton, Scribes. Vgl. zur mittelalterlichen, apulischen Buchproduktion u. a. Cordasco, Libri. Neben Bari befanden sich andere wichtige benediktinische Skriptorien u. a. in Montecassino, Capua, Benevent, Fondi und Mirabella Eclano.

128 Für San Benedetto ist vor 1039 kein Abt überliefert. Dann finden sich Nachweise über einen Leukius (Codex Diplomaticus Barensis 4, hg. v. Nitto de Rossi u. Nitti di Vito, Nr. 26), Belli D'Elia, Sorgenti, S. 193. 1087 wird der den normannischen Herrschern nahestehende Elias Abt,

Arbeitsprozesse ist jedoch so gut wie nichts bekannt; um den Herstellungsprozess der Exultet-Rollen nachvollziehen zu können, sollen an dieser Stelle vor allem die Objekte selbst in den Blick genommen werden.

Mise en page

Aufgrund der relativ großen Zahl an erhaltenen Rollen und ihrem oft noch recht guten Erhaltungszustand durch die jahrhundertelange Aufbewahrung in den lokalen Domschätzen lässt sich aus den Rotuli eine Vielzahl von Informationen gewinnen. So ist ihnen allen gemeinsam, dass sie nur auf der Fleischseite beschrieben wurden, auf der nach der Bearbeitung der Pergamentbögen mithilfe von Vorzeichnungen die Anlage von Text und Bild erfolgte. Um die Größe des Bogens optimal zu nutzen, wurden mit dem Lineal Linien gezogen, die sowohl die Breite der Text- und Bildfelder als auch die Zeilen für den Text selbst markierten. An den Rändern der Pergamentbögen lassen sich etwa auf dem Beneventaner Pontifikale noch die Linien erkennen, die den Schriftspiegel und die Maße der Miniaturen abgrenzen. Dazwischen wurden im rechten Winkel die horizontalen Linien gezogen, auf die man anschließend die Textzeilen schrieb. In einigen Fällen erkennt man sogar in den Seitenlinien noch die Einstiche des Zirkels für die Zeilenliniierung. Im Beneventaner Pontifikale laufen diese Linien über den ganzen Bogen und sind auch hinter den Miniaturen zu erkennen; hier wurde im Planungsprozess auf die Verteilung von Text und Bild offenbar nicht gesondert Rücksicht genommen (Abb. 18). Ähnliches lässt sich für die Exemplare Capua, Gatea 3, Troia 1 und Manchester Latin Ms. 2 postulieren.[129]

Im Herstellungsprozess der meisten Exultet-Rollen scheint vor der Anlage der Liniierung eine Reflexion über die ideale *mise en page* stattgefunden zu haben. An erster Stelle sollte vermieden werden, dass Bilder sich über zwei Pergamentbögen erstreckten, was eine genaue Planung der für den Text benötigten Anzahl an Zeilen voraussetzte.[130] Dass dies nicht immer ganz einfach war, zeigt das Beispiel von Montecassino 2, wo eine Miniatur in Bezug auf den zugehörigen Text zu spät erscheint, da offensichtlich der vorgesehene Platz für die Ausführung des Bildes nicht mehr ausreichte. Es wurde dann erst am Beginn des nächsten Bogens positioniert. Ähnliche Planungsfehler unterliefen im Fall des Rotulus von Capua. Um dergleichen zu vermeiden, wurden manchmal bereits die Umrisse für die Miniaturen angefertigt, vermutlich noch bevor der Text niedergeschrieben wurde.[131] Die Kolorierung der Miniaturen, die meist ohne Grundierung geschah, fand erst nach dem Schreiben des Textes und dem Auftragen der Goldemulsion statt.[132]

---

der für die Zeit zuvor mit Giovinazzo assoziiert wird. Er wird mit der Gründung San Nicolas nach 1087 betraut und 1089 zum Erzbischof von Bari und Canosa gewählt.

129 Kelly, Exultet, S. 176 f.

130 Ebd., S. 174.

131 Ebd., S. 176, 182 f.

132 Dies entspricht den Arbeitsschritten der meisten Manuskripte, Alexander, Illuminators, S. 40.

Abb. 18 | Ordination der Lektoren: Übergabe der Codices, Pontifikale, um 970, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 80).

Die Farben wurden meist nacheinander auf jeden Bogen aufgetragen; man vervollständigte also nicht erst eine Miniatur, bevor man mit der nächsten begann. Der Arbeitsprozess lässt sich am Beispiel der zweiten Bareser Exultet-Rolle besonders gut nachvollziehen, da diese unvollendet blieb: Von den elf erhaltenen Miniaturen und Initialen wurden nur die ersten acht vollständig koloriert, ab der Präfation lassen die Farbausführungen nach. So sind die Flügel der zweiten Reihe der Seraphim, die dem thronenden Christus im V (in Ω-Form) folgen, nur teilweise ausgemalt, und auch die Zierleisten und die dort aufgereihten Bischofsmedaillons sind an einigen Stellen, etwa in den Gewändern, weiß belassen (vgl. Abb. 13d). Die Darstellung Christi in der Mandorla auf demselben Bogen ist hingegen wieder vollständig koloriert, offensichtlich wurde den bedeutenderen Szenen im Herstellungsvorgang Vorrang gegeben. Deutlicher wird der unterbrochene Malprozess auf dem nächsten Bogen: Als einzige Szene findet sich hier das Bienenlob, das sich als eine von wenigen Darstellungen stilistisch deutlich vom Vorbild Bari 1 unterscheidet. Ausgeführt sind hier nur die roten und schwarzen Konturen der Zeichnung sowie einige goldene Sterne am Himmel (Abb. 19). In den Zierleisten finden sich im oberen Bereich des Bogens (entsprechend der Textausrichtung) die Farben Rot und Blau, weiter unten wurde nur noch Blau verwendet. Der Großteil des Flechtbandes ist weiß belassen. Die Medaillons weisen nur den Goldgrund auf, ebenfalls die blauen Stolen der Bischöfe (vgl. Abb. 13e). Auf dem letzten Bogen finden sich nur noch Konturen und Goldauftrag (vgl. Abb. 13f).

Da eine Vollendung des Manuskriptes auch später nie in Angriff genommen wurde, lässt sich aus diesem Exemplar einiges über die Vorgehensweise im Skriptorium ablesen. Offenbar wurden die Pergamentbögen nacheinander vervollständigt: Nachdem der Schreiber den Text niedergeschrieben hatte, wurde der Bogen dem Illuminator übergeben, der eine Farbe nach der anderen auftrug, bevor er den nächsten

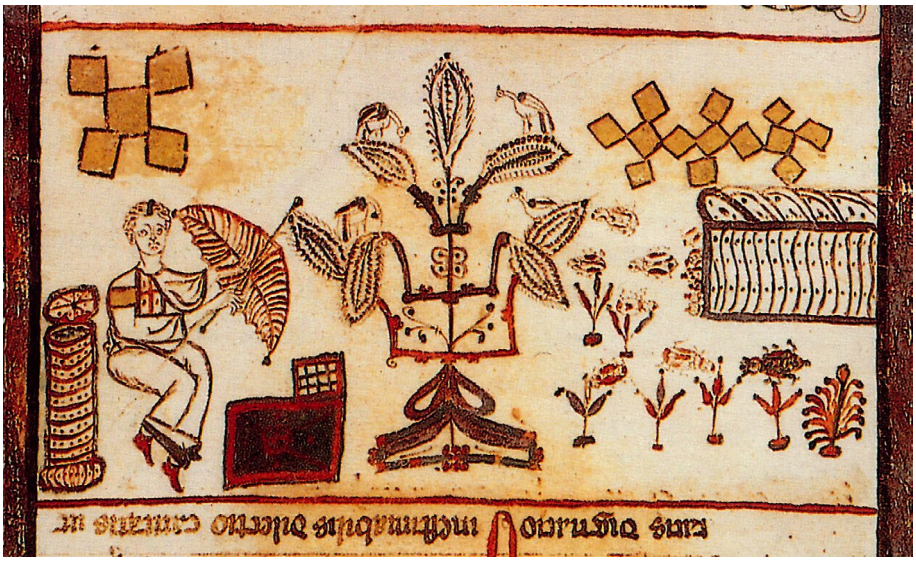


Abb. 19 | Bienenlob, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Bogen zur Hand nahm. Davon auszunehmen sind die Konturlinien und Goldaufträge, die offensichtlich vor den Kolorierungen ausgeführt wurden. Die Zierleisten wurden von Medaillon zu Medaillon vervollständigt, dabei überrascht das synchrone Vorgehen zu beiden Seiten. Die Reihenfolge der Ausführung der Miniaturen war von der Richtung der Schrift vorgegeben; diese galt in diesem Fall gegenüber den Darstellungen offensichtlich als ‚tonangebendes' Zeichensystem.[133]

Die Musiknotation wurde erst nach dem Schreiben des Textes und möglicherweise auch erst nach den Miniaturen ausgeführt; ein Vorgehen, das eventuell auch dazu diente, den Text am Ende noch einmal zu überprüfen und – wo nötig – zu korrigieren.[134] Die Neumen wurden in den älteren Exultet-Rollen *in campo aperto* über den Text geschrieben, stehen also ohne Notenlinien.[135] Gerade für die älteren Objekte bedeutet dies, dass in der *mise en page* auch hierfür genug Platz eingeplant werden musste. Gleiches gilt für die Nahtstellen, wo sich die Pergamentbögen ein bis

133 Dies ist auch in einem anderem unvollendeten Exultet erkennbar, dem zweiten Exemplar aus Gaeta: Hier wurden an Kolorierungen nur Rot, Blau und Gelb (oder Gold) ausgeführt, der letzte Bogen ist farblos belassen. Die Vorzeichnungen sind zwar sehr gut zu erkennen, jedoch lassen sich daraus keine Rückschlüsse auf die auszuführende Kolorierung ziehen. Es finden sich keine Beschriftungen der Farben in den Vorzeichnungen, wie dies Alexander für einige englische und französische Handschriften v. a. zwischen dem 12. und dem 14. Jh. beschreibt, Alexander, Illuminators, S. 42–47.

134 Kelly argumentiert, dass Exultet-Rollen – sowie im Allgemeinen musikalische Abschriften – deshalb erstaunlich wenige Fehler aufwiesen, Kelly, Exultet, S. 171.

135 Ebd., S. 173 f.

Abb. 20 | Nahtstelle, Exultet-Rolle, 1060/70, Montecassino; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3784 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 216).

Abb. 21 | Nahtstelle, Exultet-Rolle, um 1075, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 2 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

Abb. 22 | Zierleisten, Exultet-Rolle, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (Maitilasso, Troja, S. 114).

zwei Zentimeter überlappten; erst nach der Niederschrift von Text und Neumen und der Ausführung der Miniaturen wurden die einzelnen Pergamentbögen zusammengenäht. Nicht immer wurde dies jedoch in der Herstellung bedacht: In Pisa 2 reicht die Schrift teilweise über die Überlappungen hinaus und in Vat. lat. 3784 verlaufen die Stiche der Naht an einer Stelle über den Miniaturen (Abb. 20). Bei Bari 2 und Troia 2 passen manche Pergamentbögen an den durchlaufenden Zierleisten nicht genau aufeinander (Abb. 21) und auch im Bareser Benediktionale und den Objekten aus Velletri und Salerno gibt es vereinzelt ‚Anschlussprobleme'. In einigen Fällen wie Cas. 724 [B I 13] 2, Vat. lat. 9820, Pisa 2 und Troia 3 wurden manche Verbindungsstellen im Nachhinein mit Ornament-Zierleisten übermalt (Abb. 22).[136]

136 Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 73.

Materialien der Herstellung

Die meisten Exultet-Rollen sind trotz ihrer oft langen Nutzung sehr gut erhalten, was darauf schließen lässt, dass sie als wertvolle Objekte des jeweiligen Domschatzes besonders sorgfältig aufbewahrt wurden. Die häufigsten Schäden sind Abplatzungen von Farben an exponierteren Stellen – wie etwa dem äußersten Bogen – oder vereinzelt Schimmelbefall aufgrund mangelhafter Lagerung.[137] Bari 1 weist die stärksten Abnutzungsspuren auf dem ersten Bogen auf, also demjenigen, der den Rotulus umschloss. Hier sind die Farben stark abgerieben und die goldenen Stellen zum größten Teil abgefallen. Der vermutlich spitz zulaufende Beginn des ersten Bogens ist nicht mehr erhalten. Auch dies ist auf die Nutzung zurückzuführen, da hier die Kordel angebracht war, mithilfe derer die Rolle verschlossen wurde. Eine bildliche Wiedergabe dieser Kordel findet sich auf dem Rotulus Montecassino 2 (Abb. 23).

Zur Vorbereitung der Ausstellung 1953 im Palazzo Venezia in Rom wurden die meisten Exultet-Rollen restauratorisch begutachtet, wobei jedoch keine tatsächlichen Restaurierungen oder eingehenderen Materialanalysen stattfanden. In vielen Fällen wurden die Pergamente geglättet und mithilfe von Japanpapier Löcher, Risse und schadhafte Ränder stabilisiert. Erst in den letzten Jahrzehnten wurden einige Exultet-Rollen umfassend restauriert und / oder materialtechnisch untersucht, darunter etwa das Exemplar aus Salerno, aber auch Bari 1 (Abb. 24). Die Ergebnisse der Analyse der organischen und anorganischen Stoffe, die die Universität Bari durchgeführt hatte, wurden in mehreren Aufsätzen publiziert.[138] 2019/2020 befanden sich alle Bareser Pergamentrollen für eine Restaurierung am Istituto centrale per la patologia degli archivi e del libro (ICPAL) in Rom, deren Ergebnisse jedoch bisher nicht veröffentlicht und nicht zugänglich sind.[139]

Im Falle der Pergamentbögen von Bari 1 handelt es sich um sorgfältig ausgewählte und bearbeitete Schafshäute, die mit Maßen von 40 × 60 Zentimetern fast der gesamten zur Verfügung stehenden Größe der Haut entsprechen.[140] Ähnliche Maße, wenn auch etwas kleiner (32 cm Breite), weisen die späteren Bareser Rollen auf. Besonders im Vergleich mit anderen Exultet-Rollen zeigt sich die außergewöhnliche Dimension der Bareser Objekte: Die einzelnen Pergamentbögen der ersten Rollen aus Benevent entsprechen mit etwa 28 Zentimetern Breite dem Durchschnitt, während die Troianer Rollen nur 20 und 25 Zentimeter (Troia 3) messen und damit zu den schmalsten Rollen gehören. Für die Herstellung dieser Exemplare konnten aus einer Haut somit zwei oder gar drei Pergamentbögen gewonnen werden.[141] Allein Bari 3 ist mit 13 cm noch schmaler, jedoch handelt es sich hier um eine wiederverwendete Rolle, die auch noch

137 Palma, Struttura, S. 40.

138 Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari; van der Werf u. a., Chemical Characterization; Ramos Rubert, Restauración, S. 90–93; Vardaro, Restauro S. 553–560.

139 Ein Kurzbericht: https://www.arcidiocesibaribitonto.it/news/gli-exultet-del-museo-diocesano-per-una-strategia-di-valorizzazione-a-favore-della-citta (09.05.2024).

140 Van der Werf u. a., Chemical Characterization, S. 150.

141 Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 73.

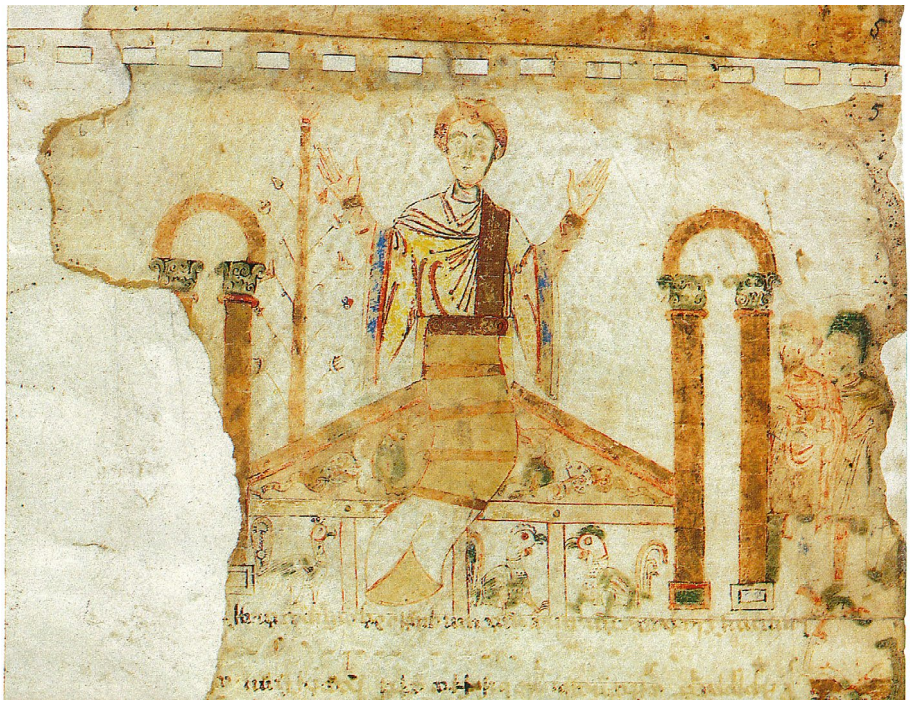


Abb. 23 | *Laus cerei*, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 386).

Abb. 24 | Säuberung der Exultet-Rolle Bari 1 während der letzten Restaurierung (https://www.arcidiocesibaribitonto.it/curia/museo-diocesano/restauro-rotoli-exultet/galleria-fotografica-lavori-di-restauro [16.11.2024]).

an mindestens einer Seite beschnitten wurde. Breiter als die erste Bareser Rolle sind nur die späteren Manuskripte aus Salerno (47 cm) und Pisa (45 cm). Die Pergamentbögen der süditalienischen Exultet-Rollen sind somit auch um einiges größer als die Folia von Codices derselben Region. Für die Beschreibung nutzte man in Süditalien vornehmlich Pergament aus Schafs- und Ziegenhäuten, die zwar kleiner sind als Kalbshäute, diese aber in Qualität und farblicher Homogenität übertreffen. Viele Exultet-Rollen lassen erkennen, dass auf einen einheitlichen Farbton und auf eine ähnliche Dicke der Pergamentbögen großer Wert gelegt wurde.[142] Die Pergamente, die für die Exultet-Herstellung genutzt wurden, sind im Durchschnitt etwas dicker als in Codices üblicherweise verwendete Bögen. Dies liegt zum einen daran, dass die Pergamentbögen der Exultet-Rollen nur auf einer Seite beschrieben und bemalt wurden und man deshalb auch nur eine Seite bearbeitete und glättete.[143] Zum anderen wurden die Pergamente wohl relativ dick belassen, um ihre Nutzung im liturgischen Ritual zu gewährleisten: Das Ent- und Aufrollen des Objektes, das Herunterhängen vom Ambo und das Berühren durch Kleriker und Laien machten ein robustes Material notwendig. Auch wurden Pergamentstellen, die bemalt werden sollten, oft etwas dicker belassen und aufgeraut, um das Absorbieren der Farben zu erleichtern.[144]

Diese wurden im Falle aller Exultet-Rollen direkt auf das Pergament aufgetragen, der grünliche Grund unter den goldenen Stellen ist keine Grundierung, sondern verweist auf einen Kupferanteil im Gold,[145] das mit einem organischen Bindemittel aufgetragen wurde.[146] Gold findet oder fand sich in der Mandorla der Maiestas Domini und des V (in Ω-Form), in den Nimben, auf Textilien wie etwa Stolen oder dem Kleid der Tellus, womöglich auch in den Hintergründen der Personifikationen der Winde in der Windrose sowie in den Initialen E und V.

Als Bindemittel der Farben wurden während einer vor einigen Jahren durchgeführten Materialanalyse im Falle von Bari 1 Schafs-Kollagen und Obstbaum-Gummen festgestellt, für ein Benediktionale, das kurz nach Bari 1 ebenfalls nach dessen Vorbild

142 Palma, Struttura, S. 41. Teilweise wurden für kostbare Manuskripte die Pergamente sogar von weither importiert, um die richtige Farbe und Größe für bestimmte Miniaturen zu gewährleisten, Alexander, Illuminators, S. 35. Aufgrund des Kostenfaktors und des hohen Bedarfes an Häuten hatten Klöster im Frühmittelalter und zum Teil auch noch später eigene Tiere, die die Häute lieferten. Lähnemann verdeutlicht den Kostenfaktor am Beispiel des Doppelklosters Monkwearmouth-Jarrow: Die lange Planung dreier Vulgata-Exemplare – darunter der ‚Codex Amiatinus' (Florenz, Bibliotheca Laurenziana, Ms. Amiatinus 1) – begann bereits mit der Pacht der Weideflächen für die Tiere. Erst ab dem 12./13. Jh. kauften Klöster Pergamente; Lähnemann, Schrift, S. 124 f.

143 Palma, Struttura, S. 42.

144 Ebd., S. 43; vgl. auch Bischoff, Lagenbrüche, S. 90 f. Bischoff verweist auf ein Traktat aus dem 11. Jh. eines Anonymus Bernensis, der auch über die Brauchbarkeit verschiedener Pergamentarten für die Bemalung schreibt, ebd., S. 91. Gerade Pergament eignet sich sehr gut zum Absorbieren von Farbe, da die Oberfläche sehr gut haftet, Alexander, Illuminators, S. 35.

145 Für diesen Hinweis danke ich Christine Jakobi-Mirwald sehr herzlich, vgl. Panayotova, Materials, S. 132.

146 Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 97.

entstand, verwendete man hingegen Eiweiß und etwas Eigelb als Bindemittel.[147] Da Obstbaum-Gummen darüber hinaus auch in allen anderen Proben von Bari 1 nachweisbar waren, wird im Bericht eine Oberflächenbehandlung der gesamten Rolle mit diesem Material vorgeschlagen.[148] Die Nutzung von Pflanzengummen für eine abschließende Oberflächenbehandlung ist auch im Falle anderer illuminierter Manuskripte belegt, und auch der unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter auftretende Kleriker beschreibt diese Praxis im ersten Buch seiner ‚Schedula diversarum artium' (Kapitel 21: „Vom klebrigen Firnis", *De glutine vernition*).[149] Malereien können ihm zufolge mit einer Mischung aus Leinöl und Harz überzogen werden, damit sie „Glanz und „Schönheit" erlangen und sehr haltbar werden (*hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora ac omnino durabilis*). Dass ihn vor allem der Glanz interessierte, wird offensichtlich, wenn er hier auch davon schreibt, dass das Harz aussehen solle wie ganz heller Weihrauch, um einen noch höheren Glanz zu erreichen (*fulgorem clariorem reddit*).[150] In einer Probe des Benediktionale fand man zudem Fruktose, was darauf schließen lassen könnte, dass hier Honig oder ein anderes zuckerhaltiges Material für diesen Glanzeffekt verwendet wurde, was ebenfalls in mittelalterlichen Traktaten überliefert ist.[151]

Obwohl das ‚Theophilus-Traktat' etwa hundert Jahre nach der ersten Bareser Exultet-Rolle und in ganz anderem geografischen Kontext entstand, wurden viele der von Theophilus beschriebenen Techniken offenbar schon lange praktiziert. Bewährte Techniken änderten sich jahrhundertelang nicht und wurden immer wieder tradiert, zudem ist die ‚Schedula' vermutlich kein um 1130 neu verfasstes Traktat, sondern eine Kompilation vieler älterer Rezepte, auch aus dem byzantinischen und arabischen Kulturraum, worauf die vielen übereinstimmenden Textstellen mit der ‚Mappae Clavicula' oder dem ‚Lucca-Manuskript' aus dem 8./9. Jahrhundert deuten.[152]

---

147 Van der Werf u. a., Chemical Characterization, S. 150. Materialproben wurden an den Überlappungen der Pergamentbögen entnommen, was die Verwendung invasiver Methoden ermöglichte, wie sie sonst bei Manuskripten nur sehr selten möglich ist. Die Analysen wurden mithilfe des Py-GC-MS-Verfahrens durchgeführt (pyrolysis-gas chromatography-mass spectrometry). Bei nicht-invasiven Analysen ist es schwierig, die beiden am häufigsten verwendeten Bindemittel Eiweiß und Gummi arabicum zu erkennen, da es oft Interferenzen mit dem Pergament gibt, ebd., S. 147.

148 Van der Werf u. a., Chemical Characterization, S. 151; Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 100.

149 Kapitel 21 bezieht sich zwar auf den Firnis von mit Tierhäuten bezogenen Türen, aber wenn Theophilus etwas später die Buchmalerei abhandelt, verdeutlicht er: „Alle Farbmischungen, die man zum Malen der Figuren braucht, stelle für die Buchmalerei genauso zusammen wie oben", Schedula diversarum artium I, XXXII, hg. v. Brepohl, S. 130.

150 Schedula diversarum artium I, XXI, hg. v. Brepohl, S. 66.

151 Van der Werf u. a., Chemical Characterization, S. 151; Kroustallis, Binding Media. Vgl. auch Schedula diversarum atrium I, XXXV, hg. v. Brepohl, S. 130.

152 Stiaffini, Ricette; Muñoz Viñas, Sources; Parker Johnson, Schedula; Parker Johnson, Mappae Clavicula. Die Untersuchungen hinsichtlich der Realisierbarkeit der Malanleitungen der ‚Schedula' durch Roosen-Runge offenbarten ebenfalls Interessantes: Er ging davon aus, dass die ‚Schedula' ins 9.–11. Jh. datiert werden könne, und wählte seine Vergleichsbeispiele aus dieser Zeitspanne. Die Übereinstimmungen stützten seiner Meinung nach seine These, deuten

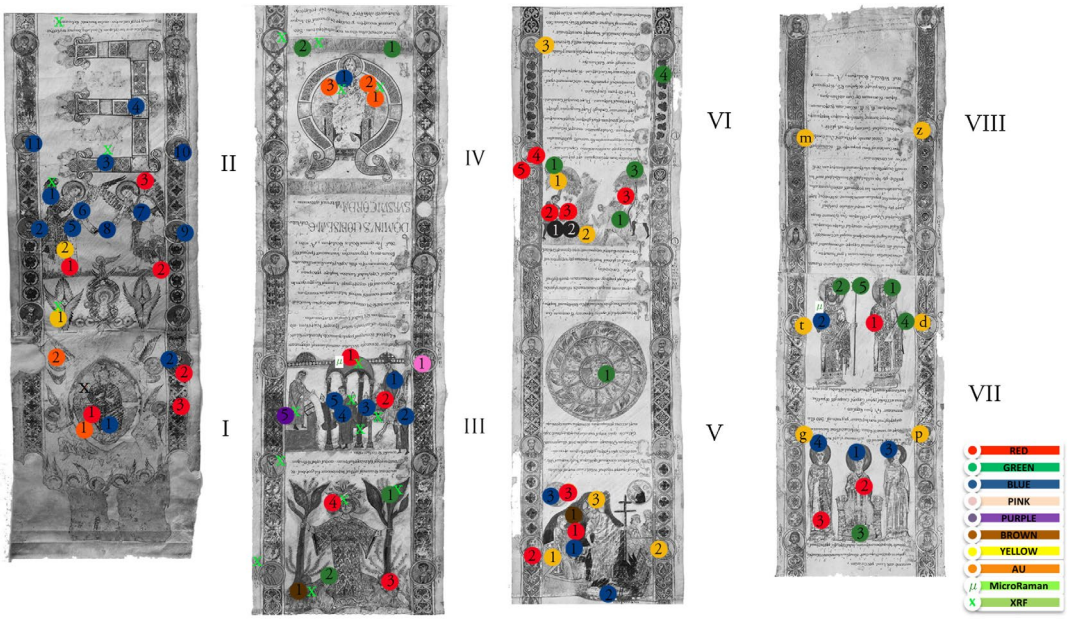


Abb. 25 | Probestellen für Farbanalysen auf der Exultet-Rolle Bari 1 (Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 91, Abb. 2).

Auch die Farbzusammensetzungen des ältesten Bareser Rotulus wurden mithilfe invasiver und nicht-invasiver Methoden untersucht.[153] Bei den gefundenen Pigmenten handelt es sich um rote Erden, Minium, Lapislazuli, Azurit, grüne Erden (*Terra Verona*), Auripigment (Arsensulfid) sowie gelbe Erden und Gold (Abb. 25).[154] Minium und Azurit wurden nur gefunden, wo sich die Farben in einem sehr guten Erhaltungszustand

laut den neuen Erkenntnissen jedoch darauf, dass die Maltechniken im 12. Jh. noch stark mit denen der vorherigen Jahrhunderte übereinstimmten, Roosen-Runge, Buchmalereirezepte, S. 168 f.

153 Es wurden fünf Pergamentproben entnommen (zwei vom Benediktionale und drei von der Exultet-Rolle) und sechs Farbproben (drei vom Benediktionale und ebenso viele von der Exultet-Rolle). Alle Farbproben stammen aus den Zierleisten und von den überlappenden Stellen, wo der invasive Eingriff nicht auffällt, van der Werf u. a., Chemical Characterization, S. 148. Die Entnahme der Proben an diesen Stellen legt auch nahe, dass es sich bei den untersuchten Stoffen um die originalen Farben handeln muss, die vor dem Zusammenbinden der Pergamentbögen angebracht wurden. Die anorganischen Stoffe wurden bereits einige Zeit zuvor mit nicht-invasiven Methoden untersucht: Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 93–102. Die Untersuchungen fanden mithilfe eines mobilen Labors statt, als man den Kasten, in dem das erste Bareser Exultet aufbewahrt ist, für einige Tage für Reinigungsarbeiten öffnete, ebd., S. 94. Genutzt wurden folgende Methoden: faseroptische Reflexions-Spektroskopie (FORS) im visuellen und nahinfraroten Bereich, Röntgenfluoreszenz-Spektrometrie (XRF) und µ-Raman-Spektroskopie, ebd.

154 Tempesta u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 96 f.

präsentieren, wie etwa im Ziborium der *Fratres carissimi*-Szene und in den Gewändern der vier Personen dahinter. Diese Szenen unterscheiden sich auch stilistisch vom Rest der Darstellung. Ferner treten diese beiden Farben in den Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher auf (vgl. Abb. 4f).[155] Dies legt nahe, dass diese Stellen später noch einmal überarbeitet wurden – vermutlich zu einer Zeit, in der die Rolle noch liturgisch genutzt wurde (vgl. Kap. 5.2.2). Eine Aktualisierung der Objekte fand somit nicht nur auf textlicher Ebene – wie im Falle der Herrscher-Kommemorationen – statt, sondern auch auf bildlicher. Für die ursprüngliche Kolorierung der blauen Stellen von Bari 1 nutzte man hingegen Lapislazuli.[156] Dessen Erhaltungszustand in Bari 1 ist nicht besonders gut, die entsprechenden Stellen weisen viele Risse und Fehlstellen auf.

Auch ließ sich in mehreren Proben Kalzium nachweisen, das eventuell für die Bearbeitung des Pergaments genutzt wurde oder aus der Verwendung von Kalziumpulver stammt. Letzteres war bei Schreiberinnen und Schreibern beliebt, um Fettrückstände auf dem Pergament zu binden und um die Absorption der Tinte zu erleichtern.[157] Darüber hinaus waren überall Spuren von Blei zu finden, die vermutlich auf den Stift zurückgehen, mit dem die Vorzeichnungen angefertigt wurden.[158]

2.2.2 Schreibende Sänger und malende Schreiberinnen

Die Herstellung von liturgischen Pergamentrollen war für ein mittelalterliches Skriptorium relativ ungewöhnlich, da vorrangig Codices produziert wurden, und stellte es vor besondere Herausforderungen. Etwa musste das Verhältnis von Text und Bild so geplant werden, dass der Bezug beider zueinander ersichtlich blieb, oder die Abfolge von Text und Bild mit Abstand erfolgen, sodass das Bild während des dazugehörigen Gesanges nicht gerade erst an der Umbruchkante des Pultes erschien.[159] Exultet-Rollen waren in den wenigsten Fällen Kopien älterer Rollen, allein in Montecassino unter Abt Desiderius entstanden fast identische Rotuli.[160] In den meisten Fällen wurde die Bildauswahl neu getroffen und das Verhältnis von Text und Bild dem jeweiligen Kontext angepasst, was mit einem erheblichen Aufwand bei der Abschrift einherging – auch wenn bestimmte Vorgängerobjekte als Inspirationsquelle anzunehmen sind, wie etwa im Fall der Bareser Rollen. Die Bildzyklen sind durch die unterschiedliche Auswahl an Szenen und Ikonografien oft von lokalen Bedingungen abhängig und spiegeln politische und theologische Diskurse ihrer Zeit. Die Darstellung der

155 Ebd., S. 96. Unter den Minium-Schichten wurden Rückstände roter Erden gefunden, ebd.

156 Ebd., S. 100.

157 Ebd., S. 97. Kalzium bzw. Kalkstein fand vor allem im westeuropäischen Bearbeitungs- und Herstellungsprozess von Pergamenten und Codices Verwendung, während im östlichen Mittelmeerraum Substanzen auf Enzym-Basis genutzt wurden, ebd., S. 98.

158 Ebd.

159 Kelly, Exultet, S. 3–5.

160 Ebd., S. 95; Speciale, Montecassino.

Fratres carissimi wurde allein für dieses Medium konzipiert, auch wenn Vorbilder an Miniaturen liturgischen Inhalts schon aus der Karolingerzeit bekannt sind (vgl. Kap. 3.2.1). Exultet-Rollen sind somit äußerst kreative Objekte und ungewöhnlich im Kontext der früh- und hochmittelalterlichen Buchmalerei, die sich häufig auf Vorlagen bezog.[161] Darüber hinaus ist nicht klar, inwiefern Wünsche von Auftraggeberinnen oder Auftraggebern mit in die Gestaltung der Rollen einflossen.

Auch über die Personen, die die Rotuli abschrieben und ausmalten, ist sehr wenig bekannt. Zwar signierten Schreiberinnen und Schreiber ihre Werke bereits in frühchristlicher Zeit und Malerinnen und Maler sind ab dem 9. Jahrhundert unter den Signaturen oder in Selbstdarstellungen auszumachen, doch bleibt das Phänomen der Signatur von Künstlerinnen und Künstlern in der Buchkunst lange die Ausnahme. Wo es sich nicht um besonders prachtvolle und reich illuminierte Codices handelte, lagen Abschrift und Ausmalung üblicherweise in einer Hand, jedoch bleibt auch dies aufgrund mangelnder Evidenzen spekulativ.[162]

Exultet-Rollen bilden hier also keine Ausnahme. Einige wenige Rollen weisen im Frontispiz oder am Ende des letzten Bogens – analog zu Codices – kleine Stifter- oder Künstlerselbstdarstellungen auf.[163] Meist geschieht dies in Form eines Mönchs, der im Begriff ist, die Rolle einem Heiligen oder dem Bischof zu überreichen. Am Ende des Rotulus Montecassino 2, der um 1105/1110 womöglich in Sorrent entstand, überreicht ein mit *Bonifacius diaconus* bezeichneter Kleriker dem in der Mandorla thronenden Christus eine auf beiden Seiten aufgerollte Schriftrolle (Abb. 26).[164] Bonifacius ist als einfacher Mönch in eine braune Kutte gekleidet, die Tonsur kennzeichnet ihn zudem. Zwei Engel zur Linken und zur Rechten der Mandorla rahmen und präsentieren die Szene. Auch auf dem letzten Bogen der ältesten erhaltenen Exultet-Rolle Vat. lat. 9820 findet sich eine vergleichbare Darstellung: Hier wird ein als *iohannes presbiter et praepositus* bezeichneter Kleriker dargestellt, der die Rolle dem heiligen Petrus, dem Patron des Frauenklosters in Benevent, dem Johannes vorstand, in Proskynese überreicht (vgl. Kap. 2.3.2, vgl. Abb. 48b). Auch eine längere Beischrift identifiziert Johannes nicht eindeutig als Stifter oder Schreiber.[165]

Auf dem Benediktionale aus Bari ist am Beginn des spitz zulaufenden ersten Pergamentbogens ebenfalls die Überreichung des Rotulus zu sehen. Zu erkennen ist hier ein Kleriker namens Silvester – beschriftet mit *primicerus opus Silvester hoc fero*

161 Alexander, Illuminators, S. 83.

162 Ebd., S. 7–9.

163 Kelly kommt durch den Vergleich mit anderen Manuskripten zu der Meinung, dass diese Art der Darstellung den Schreiber charakterisiere und nicht den Stifter bzw. Auftraggeber des Objektes, Kelly, Exultet, S. 169.

164 Orofino, Montecassino 2, S. 380.

165 *Hoc pa[rvum] munus [dig]nanter susc[ipe] sancte / Petre apostole quod devote tibi con[fer] t ioannes / presbiter atque sem[per] precibus de[fende?] [pet]entem / gaudia cu[m] sanctis illi ut concedat ha[bere]. Amen deo gratias*, zitiert nach Belting, Malerei, S. 168; vgl. dazu auch Zchomelidse, Schriftrollen, S. 16; Cavallo, Cantare, S. 55 f.; Pace, Vat. lat. 9820, S. 102.

Abb. 26 | *Bonifacius diaconus*, Exultet-Rolle, 1105–1110, Sorrent; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 392).

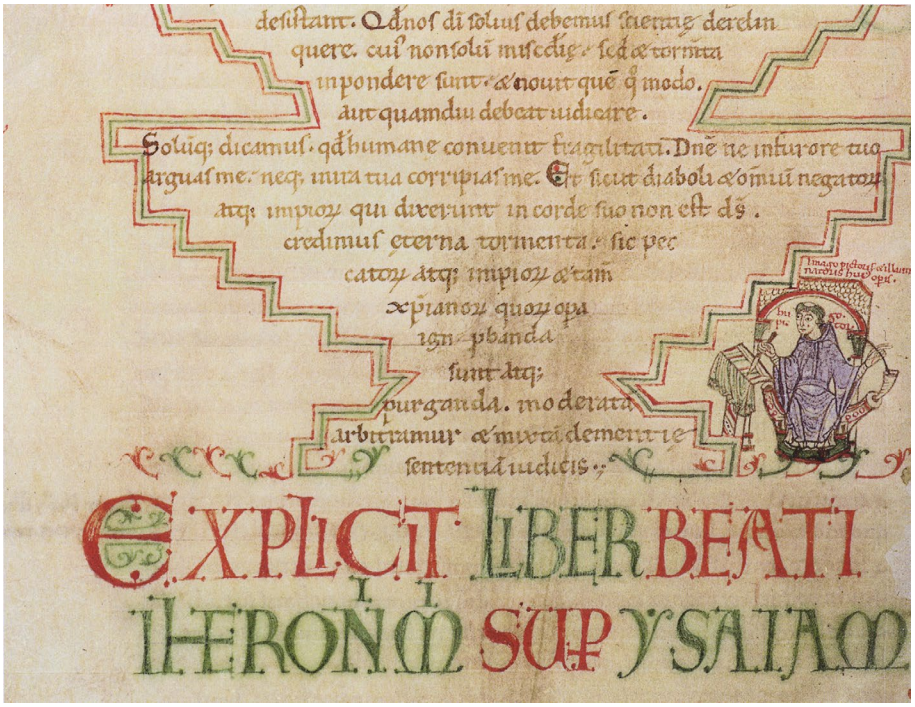
pronus – zu Füßen Christi, ebenfalls in Proskynese (vgl. Abb. 142a).[166] Silvester ist im Vergleich zum stehenden Christus sehr klein dargestellt, wenige Details sind somit erkennbar, die ihn als Schreiber oder Stifter identifizieren würden. Für Bari 1 ergibt sich durch diese Szene die Situation, dass sowohl das Vorbild der Rolle in Benevent (Vat. lat. 9820) als auch das lokale Nachfolgeobjekt (das Bareser Benediktionale) Stifter- oder Künstlerdarstellungen aufweisen. Bei Bari 1 ist der spitz zulaufende Beginn des ersten Bogens nicht erhalten – naheliegend ist, dass sich auch hier eine vergleichbare Darstellung befand.

Selbstdarstellungen von Künstlerinnen und Künstlern in Codices können nur als solche identifiziert werden, wenn die jeweiligen Personen angeben, ob sie geschrieben oder gemalt haben.[167] Die bekannte Darstellung des Hugo Pictor in einem in den Bodleian Libraries aufbewahrten Jesaja-Kommentar vom Ende des 11. Jahrhunderts ist etwa durch die Art der Repräsentation und die Beschriftung eindeutig zuzuordnen.[168] Hugo sitzt frontal unter einer Arkade auf zwei schmalen Säulen, die ihn rahmen, und wendet den Kopf nach links, dem Schreibpult zu, auf dem ein aufgeschlagener

166 Kelly, Exultet, S. 126. Vgl. Anhang 2, Nr. 2.

167 Alexander, Scribi; Reudenbach, Künstlermönche, S. 169–189.

168 Pächt, Hugo Pictor, S. 10; Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Bodley 717, fol. 287v (Digitalisat: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/99379ed1-a0c0-4a5d-b31a-eb9a9ed30f40/, 13.01.2025).



27a

27b

Abb. 27a, b | Hugo Pictor, Jesaja-Kommentar, um 1100, Normandie; Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Bodley 717, fol. 287v (Oxford, Bodleian Libraries MS. Bodl. 717: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/99379ed1-a0c0-4a5d-b31a-eb9a9ed30f40/ [16.11.2024], CC-BY-NC 4.0).

Abb. 28 | *Ysidorus finxit*, Evangeliar, um 1170; Padua, Biblioteca Capitolare, Ms. E 1, fol. 85v (Legner, Artifex, S. 269).

Codex liegt. Um seinen Kopf bilden sich die Worte *hugo pictor*, über der Arkade wird dies noch einmal ausführlicher festgehalten: *Imago pictoris et illuminatoris hujus operis* (Abb. 27a, b).[169] Der Maler stellt sich mit der Feder in der Linken dar, im Begriff, diese ins Tintenfach zu tauchen. In der Rechten hält er ein Werkzeug, mit dem der Federkiel gespitzt werden kann. Beide Attribute kennzeichnen ihn, entgegen der Inschrift, als Schreiber und nicht als Illuminator. Dass er sich im Bild als Schreiber und im Text als Maler verewigt, mag auf seine Doppelfunktion im Skriptorium verweisen und scheint im Kontext mittelalterlicher Buchproduktion nicht unüblich gewesen zu sein.

Derselbe Zusammenhang begegnet im Selbstbildnis eines Isidor, der sich in einem Evangeliar, das 1170 für die Kathedrale von Padua kopiert wurde, folgendermaßen

169 Alexander, Scribi, S. 194. Aber er war wohl nicht der einige Illuminator, Pächt macht im Manuskript drei Hände aus, Pächt, S. 101.

Abb. 29 | Bamberger Schreiberbild, ‚De officiis ministrorum', Mitte 12. Jahrhundert; Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1v (Staatsbibliothek Bamberg, Ms. Patr. 5, CC BY-SA 4.0).

präsentiert: *Si vis scripturas quis fecit scire figuras, Ysidorus finxit doctor bonus aurea pinxit.*[170] Inschriftlich definiert Isidor sich hier als Maler, stellt sich jedoch als Schreiber dar, der im Begriff ist, den Buchstaben *x* des *finxit* zu vollenden, während er in der Linken ein kleines Messer zum Spitzen der Feder (*temperino*) hält (Abb. 28). In beiden Fällen ist die Funktion des Schreiber-Malers sowohl durch die Inschrift als auch durch die Art der Darstellung klar auszumachen. Dagegen erscheint die Nonne Guda in der Initiale eines Homiliars aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts weder als Schreiberin noch Malerin, doch identifiziert sie eine Beischrift in der sie rahmenden Blattranke als beides: „Guda, die sündige Frau, hat dieses Buch geschrieben und gemalt."[171]

Darstellungen von Skriptorien, aus denen Arbeitsdynamiken und Werkstattprozesse nachvollziehbar werden könnten, sind noch rarer. Das Frontispiz eines in Bamberg aufbewahrten Manuskripts mit Ambrosius' ‚De officiis ministrorum', einem Werk über die Pflichten des Klerus, zeigt verschiedene Arbeitsschritte der Buchproduktion von der Bearbeitung des Pergaments bis zur Einbandherstellung (Abb. 29). Doch ist die Illustrierung idealisierend zu verstehen und nicht unbedingt als Hinweis auf die Arbeitsteilung im klösterlichen Skriptorium; mehr scheint es sich hier um

170 Toniolo, Evangelistario, S. 8 f.; Padua, Biblioteca Capitolare, Ms. E 1.

171 *Guda peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum,* Luckhardt, Homiliar, S. 244; Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Barth. 42, fol. 110vb (Digitalisat: https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-14495 [13.01.2025]).

Abb. 30 | Skriptorium von Tavara, Beatus-Kommentar der Apokalypse, um 1220, Toledo; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 429, fol. 183 (Pierpont Morgan Library, New York, https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348/369 [13.01.2025]).

eine Repräsentation der Autarkie der benediktinischen Klöster und ihrer Dedikation zum *ora et labora* zu handeln.[172] Ein in New York aufbewahrtes Manuskript, das um 1220 datiert wird und ein älteres Manuskript aus dem 10. Jahrhundert kopiert, zeigt das Skriptorium des Klosters von Tavara in Spanien: Ein Helfer schneidet Pergament in einem offenen Raum, ein weiterer hantiert mit einem Zirkel, wohl für die Liniierung der Seite, und ein dritter Kleriker ist im Begriff zu schreiben. Ein neben dem Skriptorium dargestellter Glockenturm verdeutlicht den monastischen Kontext der Werkstatt (Abb. 30).[173] Auf die Arbeitsteilung im mittelalterlichen Skriptorium weist auch die berühmte Darstellung des Schreibers Hildebertus, der mit seinem Gehilfen Everwinus die Mühen der Buchherstellung am Abschluss einer Abschrift

172 Alexander, Illuminators, S. 12, Reudenbach, Künstlermönche, S. 186; Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Patr. 5, fol. 1v (Digitalisat: https://www.bavarikon.de/object/bav:SBB-KMB-00000BAV80012010?lang=de, 13.01.2025).

173 Alexander, Illuminators, S. 9; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol. 183 (Digitalisat: https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348, 13.01.2025).

Abb. 31 | Schreiberdarstellung von Hildebertus und Everwinus, ‚De civitate Dei', um 1140; Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, fol. 153v (Pfisterer u. von Rosen, Künstler, S. 27).

von Augustinus' ‚De civitate Dei' aus der Mitte des 12. Jahrhunderts veranschaulicht: Während der Gehilfe Ornamente malend am Boden kauert, ärgert sich der am Pult sitzende Schreiber über eine Maus, die sich währenddessen an der Tafel genüsslich tut (Abb. 31). Dass beide in weltlicher Kleidung zu sehen sind, mag als Hinweis darauf verstanden werden, dass sie keine Kleriker waren.[174]

Von Hugo Pictor, der den heute in New York aufbewahrten Jesaja-Kommentar kopierte und illuminierte, ist ein weiteres Werk bekannt, das ebenfalls in Jumièges entstand. Von diesem hat sich nur ein Einzelblatt erhalten, darauf findet sich mit der illuminierten Initiale E der Beginn des *Exultet*-Textes.[175] Der Text der *Benedictio cerei* folgte in der Normandie der gallikanischen Version, die sich in einigen Aspekten vom beneventanischen Osterlob unterschied.[176] Hier wird der Text nicht in einem Rotulus, sondern wie üblich in einem Codex festgehalten, jedoch ebenfalls mit durchgehender Musiknotation über dem Text. In der historisierten Initiale steht ein Priester vor einem Pult, auf dem sich ein aufgeschlagenes Buch und eine Kerze in einem kleinen Kandelaber befinden (Abb. 32a, b). Neben dem Kopf des Priesters sind noch vage in roter Tinte die Worte *Hugo levita* zu erkennen, die Pächt zufolge nur der Beginn einer

174 Alexander, Illuminators, S. 15. Vgl. dazu auch Löhr, Hildebertus, S. 26f.; Legner, Artifex, S. 188–190; Rehm, Hildebertus; Fricke, Opifex, S. 47–49; Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A XXI/I, fol. 153v.

175 Es datiert um 1100, Dosdat, Frammento; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, Jumièges, fol. Br (Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542364c/f10.item, 13.01.2025).

176 Zweck, Osterlobpreis, S. 26–37.

Abb. 32a | *Hugo levita*, Beginn des *Exultet*, um 1110, Jumièges; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, fol. Br (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Abb. 32b | *Hugo levita* (Detail), Beginn des *Exultet*, um 1110, Jumièges; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 13765, fol. Br (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

längeren Signatur waren.[177] Aufgrund der großen stilistischen Übereinstimmung der Darstellung, der Entstehung des Blattes in Jumièges, der paläografischen Einordnung um das Jahr 1100 und der inschriftlichen Verewigung Hugos ordnete Pächt auch dieses Blatt dem Hugo Pictor des Jesaja-Kommentares zu.[178] In der Exultet-Initiale stellt sich Hugo jedoch nicht als Schreiber oder Illuminator, sondern als Diakon dar; zudem als der Diakon, der den *Exultet*-Gesang gerade ausführt. Damit findet sich auch in dieser französischen Version des illuminierten *Exultet* eine bildliche Wiedergabe der sich gerade abspielenden liturgischen Szene – auch wenn diese Miniatur anders bewertet werden muss, da sie nicht an ein größeres Publikum, sondern allein an den Singenden gerichtet war. Die Selbstdarstellung des Hugo, der nachweislich sowohl als Schreiber als auch als Buchmaler tätig war, in seiner Funktion als Diakon ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Schreiber beziehungsweise Illuminator hier auch der den Gesang ausführende Kleriker war.[179]

177 Die folgenden Wörter wurden gelöscht, Pächt, Hugo Pictor, S. 100.

178 Ebd., S. 98 f.

179 Speciale verweist ebenfalls auf dieses *Exultet*-Fragment von Hugo, setzt es aber nicht zum Herstellungskontext in Bezug. Sie zitiert es allein als Beispiel dafür, dass der *Exultet*-Gesang auch in anderen Regionen Europas abgeschrieben wurde, Speciale, Exultent, S. 178.

Künstlermönche und Künstlernonnen

Obwohl sich aus den süditalienischen Exultet-Rollen aufgrund der schlechten Überlieferung der Herstellungskontexte keine derart eindeutigen Schlussfolgerungen ziehen lassen, deuten einige Hinweise darauf, wie eng der Bezug von Schreiben, Malen und Singen auch hier war. In der Rolle aus Capua etwa wurde eine Textstelle (*o felix culpa*) nachträglich ausradiert und auf eine andere musikalische Formel neu geschrieben. Ähnliches geschah in dem Rotulus, der in der Biblioteca Casanatense in Rom aufbewahrt wird (Cas. 724 [B I 13] 3).[180] In beiden Fällen war ein musikalisches Verständnis nötig, um Text und Melodie in Einklang zu bringen.[181]

Die Herstellung der Manuskripte durch Kleriker und Klerikerinnen in monastischen oder kirchlichen Skriptorien legt darüber hinaus nahe, dass eine theologische Auseinandersetzung mit dem Arbeitsprozess stattgefunden haben muss. Das Frontispiz aus St. Michael in Bamberg verdeutlicht dies, aber auch die Selbstdarstellungen des *Hugo pictor-levita*. Neben den theologischen Assoziationen zu Bild, Text und Gesang, die in den folgenden Kapiteln weiter ausgearbeitet werden, ist es vor allem die Entscheidung für das Medium der Rolle und die Neuerung, die Bilder entgegengesetzt zum Text zu positionieren, die die Exultet-Rollen als besonders kreative Objekte kennzeichnen.

Es lässt sich nur fragmentarisch rekonstruieren, welche Bedeutungen Personen im Mittelalter der eigenen Schreib- oder Kunstleistung und dem jeweiligen Werkprozess beimaßen. Außer in Signaturen und den wenigen erhaltenen schriftlichen Quellen zum Werkprozess wie etwa dem ‚Theophilus-Traktat' vom Beginn des 12. Jahrhunderts lassen sich darüber wenige Hinweise finden – zudem ist im Falle des Letzteren stark umstritten, inwiefern aus den Prologen tatsächlich ein jeweiliges *Selbstverständnis* spricht oder ob dort nicht ehrfürchtige Demut vor Gott kommuniziert wird.[182] Die Prologe der ‚Schedula diversarum artium' scheinen darüber hinaus stark in den zeitgenössischen theologischen Diskursen verwurzelt zu sein, die von den Schriften des Hugo von St. Viktor ausgingen und in deren Zusammenhang die Aufwertung der *artes mechanicae* steht; inwiefern dieser Zustand auf ein vom benediktinischen Orden geprägtes Süditalien zu Beginn des 11. Jahrhunderts übertragbar ist, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden.[183] Allein an die unter anderem von Peter Cornelius Claussen und Albert Dietl angestoßene kunsthistorische Debatte um eine möglicherweise in Signaturen fassbare Autorität von Künstlerinnen und Künstlern ließe sich anschließen, doch steht dem – im Falle der Exultet-Rollen – oft eine fehlende Kontextualisierung vieler Namensnennungen im Wege, wie oben bereits

180 Der Textschreiber scheint die Melodie ebenso gekannt zu haben wie der Notenschreiber; oft muss man wohl davon ausgehen, dass die Personen identisch waren, Kelly, Exultet, S. 97.

181 Nach Kelly zeigen gerade solche Beispiele, dass Exultet-Rollen weniger als Kopien von Vorlagen aufzufassen sind als vielmehr als kreative Neuschöpfungen eines Mediums, das Text und Bild auf immer neue Weise miteinander verknüpfte, Kelly, Exultet, S. 97.

182 Mariaux, Faire Dieu, S. 105. Vgl. dazu auch Reudenbach, Künstlermönche.

183 Reudenbach, Werkkünste, S. 243–248; Reudenbach, Praxisorientierung. Zum ‚Didascalicon' des Hugo von St. Viktor vgl. u. a. Senger, Hugo von St. Viktor; Kruse, Begründungen.

dargelegt wurde.[184] Wenige der erhaltenen Rollen geben Grund zur Annahme, dass sich ihre Künstler besonders profilieren wollten; sie alle präsentieren sich durch ihre Kleidung, Tonsur oder verwendete *humilitas*-Formeln in erster Linie als Mönche. Bruno Reudenbach schlug vor, diesbezügliche Namensnennungen in den Werken vor allem unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen: Ähnlich wie in Fürbittgebeten hätten auch hier die ‚Einschreibungen' der Namen der *memoria* der Ausführenden dienen können. Dies kommt bereits in frühen Signaturen von Schreiberinnen und Schreibern zum Ausdruck, wie zwei Beispiele aus der insularen und karolingischen Buchmalerei (beide um 820) verdeutlichen: Macregol, Abt von Birr, verewigt sich in seinem Werk mit den Worten „Macregol malte dieses Evangeliar. Wer immer es lese und seine Geschichte verstehe, bete für Macregol den Schreiber",[185] und ein Miniator Adelricus, der mit dem Kloster Corvey assoziiert werden kann, schreibt in einer Kopie von Terenz' ‚Andria': „Habe Erbarmen mit mir, oh Gott, entsprechend deiner großen Gnade. Adelricus fertigte mich".[186] Beide empfehlen sich durch ihr Werk und ihre Tätigkeit des Schreibens beziehungsweise Illuminierens der Güte Gottes, wobei Ersterer sich an den Lesenden als Fürbittenden wendet, Letzterer an Gott selbst. Die Nonne Guda, die in der oben bereits thematisierten Initiale als Schreiberin und Malerin auftritt, bezeichnet sich selbst als „sündige Frau" (*peccatrix mulier*).[187] Die Blattranke, auf der die Beischrift geschrieben ist und die von Guda mit der Linken ergriffen wird, mag hier auch auf die Erbsünde anspielen.

> Der hohe Stellenwert, den die Nennung eines Namens im Memorialwesen hatte, wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die Namensnennung in Schreibervermerken, erst recht, wenn diese wie beim Totengedenken mit der an die Leser gerichteten Bitte um Gebet und Fürbitte verbunden waren. Das legt den Schluss nahe, dass die Schreibernamen wenig zu tun haben mit einem Bruch der Anonymität aus künstlerischem Selbstbewusstsein, Stolz oder Ruhmessucht. Es ging vielmehr um die Erwartung des Seelenheils für den jeweiligen namentlich identifizierbaren Schreiber, der dafür seine Schreibarbeit verrichtet hatte und dem auch nach seinem Tod noch das vom Leser erbetene und erbrachte Gebet zugutekommen sollte. Dabei folgen die Vermerke zugleich dem monastischen Gebot der *humilitas* und verzichten auf das Ruhmes- und Würdigungsrepertoire, wie es in der Epigrafik zu beobachten ist.[188]

184 Bari war 1025 noch Teil des Byzantinischen Reiches, in dem das Künstlerselbstverständnis möglicherweise anders gelagert war, vgl. dazu Lidova, Signature. Ich danke Mandy Telle (Heidelberg) für den Hinweis auf diesen Aufsatz.

185 *Macregol dipinxit hoc Evangelium. Quicumque legerit vel intellegerit istam narrationem orat pro macreguil scriptori*, Alexander, Illuminators, S. 6.

186 *Miserere mei deus se[cundum magnam misericordiam tuam, Ps. 59]. Adelricus me fecit*, Alexander, Illuminators, S. 6.

187 Luckhardt, Homiliar, S. 244, vgl. Anm. 171 in diesem Kapitel.

188 Reudenbach, Künstlermönche, S, 187.

Da Abschrift und Ausmalung oft in einer Hand lagen und die Zeichensysteme Bild und Schrift im Mittelalter in einer Art Analogie verstanden wurden (vgl. Kap. 4.1.1 und 4.1.4), kann eine Selbstdarstellung im Bild ähnlich der schriftlichen Namensnennung verstanden werden. Eine Bezugnahme auf den schreibenden Körper findet sich zudem, wenn in monastischem Kontext Signaturen und Vermerke selbst darauf verweisen, wie anstrengend das Handwerk für die ausführenden Personen war.[189] So hinterlässt uns etwa ein Schreiber aus Corbie im 9. Jahrhundert die Anmerkung:

> Freund, der du dies liest, halte deine Finger zurück, damit du nicht unversehens die Buchstaben verdirbst, denn ein Mensch, welcher nicht schreiben kann, glaubt, es mache ihm keine Arbeit; jedoch so willkommen wie dem Seemann der Hafen lacht, ist dem Schreiber die letzte Zeile. Die Feder wird mit drei Fingern gehalten, und der ganze Körper müht sich ab. Gott sei Dank. Ich in Gottes Namen Warembert habe dies geschrieben. Gott sei Dank.[190]

Nach dem benediktinischen Gebot des *ora et labora* war das Schreiben eine angesehene Tätigkeit.[191] Dass der Schreiber dies dem Lesenden in Erinnerung ruft, mag nicht nur geschehen, um die sorgsame Handhabung des Manuskriptes zu gewährleisten, sondern auch, um in ihm die *memoria* des Warembert über dessen Arbeit aufrechtzuerhalten.

2.2.3 Bezüge zwischen Bild und Text

Im Prolog eines Manuskripts aus dem 7. Jahrhundert wird das Werk mit den Worten *librorum formatio* kommentiert und die eigene Arbeit damit als „formgebende und ordnende Tätigkeit […], die eine materielle Entsprechung im fertigen […] Buch findet", definiert.[192] So wird auch hier der Herstellungsprozess der *mise en page* angesprochen – also das Anordnen von Buchstaben, Zeilen, Text und Bild. Die Buchseite wird als Raum verstanden, in dem eine materielle Positionierung von schriftlichen und bildlichen Systemen möglich ist. Die Kunstgeschichte setzt sich seit einiger Zeit mit diesem Verhältnis von Bild und Text auseinander. Vor allem interessierten bisher die schon erwähnten Beischriften von Ausführenden und Stiftenden, aber auch *tituli* und Spruchbänder in Fresken oder in der Bildhauerei zogen immer wieder Aufmerksamkeit

189 Hamburger, Script, S. 10.

190 *Amice qui legis, retro digitis tene, ne subito litteras deleas, quia ille homo qui nescit scribere, nullum se putat habere laborem, quia sicut navigantibus dulcis est portus, ita scriptori novissimus versus. Calamus tribus digitis continetur, totum corpus laborat. Deo gracias. Ego in dei nomine Vuarembertus scripsi. Deo gratias*, nach Reudenbach, Künstlermönche, S. 185, 188; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 12296, fol. 162r.

191 Vgl. dazu auch Kiening, Schrift, S. 34.

192 Carmassi, Materialität, S. 26.

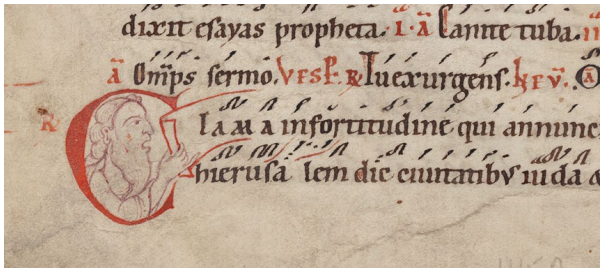


Abb. 33 | ‚Gottschalk-Antiphonar', 1190/1199, Lambach (Österreich); New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 481,51, fol. 1v (Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University).

auf sich. In der Kombination von Text und Bild lässt sich der Versuch konstatieren, „über die Bilder den Betrachter auf eine höhere Wirklichkeit einzustimmen, an die der Text nur heranführt."[193] *Tituli* in Versform sind zwar seit karolingischer Zeit verbreitet, mit der kulturellen Wende von einer oralen zu einer schriftlich geprägten Kultur um das Jahr 1100 gewannen Text und Schriftlichkeit jedoch immer mehr an Bedeutung.[194] Zwar verlagerte sich in dieser Zeit in erster Linie das Verhältnis zwischen geschriebener und artikulierter Sprache, doch waren textbegleitende Bilder von dieser Neujustierung ebenfalls betroffen. Susanne Wittekind etwa macht dies daran fest, dass ab dem Ende des 11. Jahrhunderts vermehrt mündliche Rede im Bild verschriftlicht wurde. Dialoge konnten so bei der Lektüre imaginiert hörbar werden, was die visuelle Wahrnehmung um eine auditive Dimension bereicherte.[195]

Im Falle der Exultet-Rollen tritt Text jedoch nicht begleitend zum Bild auf, vielmehr folgt hier das Bild dem Text. Auch entfällt die Transferleistung vom gelesenen zum innerlich gesprochenen Wort, wie es bei gemalten oder gemeißelten Spruchbändern der Fall ist, in der *Exultet*-Liturgie – hier ist der Gesang, den die Bilder illustrieren, tatsächlich zu vernehmen.[196] Als Vergleiche bieten sich daher Gegenüberstellungen mit illuminierten Chorbüchern an, in denen sich das Phänomen der Visualisierung von gesprochenen Inhalten besonders oft finden lässt. In einem österreichischen Antiphonar aus der Mitte des 12. Jahrhunderts leitet die Initiale C das auf Jesaja 40,6–9 basierende Stundengebet des *Clama in fortitudine* ein. Darin findet sich eine Darstellung des Propheten. Er ist im Begriff, die entsprechenden Worte zu rufen und hält zur Verdeutlichung auch ein Schriftband in den Händen, das sich in den Text des Gesanges hineinrollt (Abb. 33).[197] Bild und Schrift – beziehungsweise Gesang – sind hier auf visueller Ebene mehrfach miteinander verschränkt: durch die bevölkerte Initiale, den im Singen begriffenen Propheten und das Spruchband, das die Initiale und den folgenden Text zeichnerisch miteinander verbindet.

193 Curschmann, Schnittpunkt, S. 36.

194 Stella, Versus.

195 Wittekind, Schriftband, S. 345, 350.

196 Ob alle Gläubigen den lateinischen Gesang verstanden, ist fraglich, ebenso, ob sie die lateinischen Inschriften lesen konnten.

197 Curschmann, Schnittpunkt, S. 43.

Trotz der engen medialen Verzahnung blieb Schrift, die im Christentum im *logos* das Wort Gottes selbst reflektiert und somit vor anderen Zeichensystemen *ab origine* Vorrang hatte, dem Bild meist überlegen – entsprechend dem Johannesevangelium 1,1: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott." Auch waren Bilder nicht liturgisch notwendig, anders als das gesprochene Wort. Dass Bilder dennoch Funktionen übernehmen konnten, die Schrift nicht leistete, steht dabei außer Frage. In den Exultet-Rollen fungieren sie (nicht nur) als Kommentare zum Text und Multiplikatoren der geschriebenen Botschaft: Die dargestellten Szenen – sowohl biblischer als auch liturgischer Natur – gehen weit über die im Text enthaltenen Informationen hinaus. Anders als im Text, der institutionalisiert war, konnten im Bild auch regionale Besonderheiten zum Ausdruck kommen oder lokale Gegebenheiten aufgegriffen und sogar kommentiert werden. Derlei Bezüge werden in den folgenden Kapiteln vertieft; an dieser Stelle interessieren vornehmlich die *materiellen* Verflechtungen von Bild und Text.

Sowohl der Akt des Schreibens wie auch die Ausführung der Miniaturen sind als materialisierende Vorgänge im Raum zu begreifen.[198] Die Wahrnehmung der liturgischen Rollen im Ritual ist determiniert durch das Material des Trägermediums, seine Form wie seine Oberfläche, die in der Tinte, den Farben und dem Anbringen von Gold manifest wird; das Layout beeinflusst somit Rezeptionsmodi.[199] Auch im Herstellungsprozess wurde bereits offensichtlich, wie eng die Bezüge zwischen Text, Bild und Musiknotation in der Gestaltung und liturgischen Verwendung der Objekte sind. In den meisten Exultet-Rollen wurde das Bild vor dem entsprechenden Textteil positioniert, auch im Falle der Bareser Rolle; so wurde sichergestellt, dass es beim Gesang der zugehörigen Stelle (theoretisch) zu sehen war.[200] Dass jede Rolle als eigenständiges Objekt und für einen bestimmten Kontext kreiert wurde, zeigt sich neben ikonografischen Aspekten vor allem im Verhältnis von Text und Bild. Das formale Verhältnis beider Systeme zueinander unterscheidet sich in den einzelnen Rollen sehr stark voneinander, teilweise gibt es sogar Divergenzen innerhalb einer Rolle, was in solchen Fällen jedoch Hinweise auf schlecht geplante Herstellungsprozesse oder spätere Überarbeitungen sein können.

Bari 2 ist hier wieder ein gutes Beispiel: Trennungen zwischen Text und Bild erscheinen entweder gar nicht, sind durch einfache rote oder schwarze Linien markiert oder durch breite Flechtbänder, deren Ornamentik die der seitlichen Zierleisten aufnimmt (vgl. Abb. 13a). In Vat. lat. 9820 finden Grenzziehungen durch einfarbige grüne Streifen statt, die auch die Zierleisten miteinander verbinden, sodass ein Gliederungssystem entsteht, das an großflächige Zyklen der Wandmalerei – wie in Sant'Angelo in Formis oder zuvor schon in Müstair – erinnert. An anderer Stelle wird diese visuelle Grenze Teil des Bildes: In der Darstellung der Übergabe des Rotulus durch Johannes auf dem

198 Horstkotte u. Leonhard, Einleitung, S. 6 f.; Greber, Ehlich u. Müller, Einleitung, S. 9.

199 Dies konnte so weit gehen, dass das Pergament mit der Haut Christi assoziiert wurde und die rote Tinte mit Christi Blut, vgl. Richter, Pergamentbearbeitung; Hamburger, Script, S, 10.

200 Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 75.

Abb. 34 | Darstellung der Kirche und Weihe der Gaben, Exultet-Rolle, vor 1130, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 372).

Abb. 35 | Jerusalem, Bibliothek des griechischen Patriarchen, Ms. Stavrou 42, fol. 114v (Tsamakda, Companion, Abb. 53).

letzten Bogen von Vat. lat. 9820 fungiert der grüne Streifen als Grund, auf dem sich die Szene abspielt. Im Falle von Gaeta 3 rahmen die schmalen grünen Linien nur die jeweilige Miniatur, was sie besonders nobilitiert und stärker vom Text abhebt (Abb. 34). Parallelen dazu lassen sich in der byzantinischen Manuskriptproduktion finden (Abb. 35).

In den meisten Exemplaren besteht jedoch keine Trennung durch Linien zwischen Bild und Text, wie etwa in Bari 1 und Bari 2. In dem Pontifikale aus Benevent – dem ältesten erhaltenen liturgischen Rotulus Süditaliens – werden Bild und Text nicht besonders visuell geschieden, zudem scheinen die Figuren durch das Fehlen eines Hintergrundes wie im Raum zu schweben (vgl. Abb. 46a, b). Ähnlich wie in Pisa 2 und Troia 3 erscheinen hier außergewöhnlich viele Miniaturen, die dementsprechend schmaler sind und dadurch mehr wie Bildkommentare zum Text wirken. Im Vergleich dazu nehmen die Szenen in Bari 1 oder dem Rotulus von Salerno geradezu monumentale Maße ein. Vermutlich deutet sich bereits in der Anlage der Bilder ein unterschiedlicher funktionaler Kontext an: Das Pontifikale war auf eine andere Art der visuellen Wahrnehmung ausgelegt als Bari 1. Ersteres wurde vom Bischof während der Ordination der Kleriker genutzt; die Miniaturen laufen in dieselbe Richtung wie der Text und wenden sich allein an den die Liturgie Ausführenden.[201] Demgegenüber stehen in Bari 1 wenige, dafür aber großformatige Miniaturen, die umgedreht zum Text vielmehr den Willen erkennen lassen, sie auch den Rezipienten gegenüber dem Diakon auf der Kanzel erkennbar zu machen.

Wo Text und Bild materiell miteinander verschränkt sind, ist nicht immer klar, inwiefern dies bewusst geschah. In Gaeta 2 reichen Musiknotation und Text öfter ins Bild hinein, ähnliches geschieht in dem älteren, in Neapel aufbewahrten Exemplar aus Mirabella Eclano: In der Szene des Entzündens der Osterkerze, die der Initiale E vorangestellt ist, reicht der Text ins Bild oder ist Teil des Bildes. *LUMEN XPI* erscheint rechts vom Haupt des Diakons, der gerade die Kerze umfasst, während der Bischof – gekennzeichnet durch die reiche Kleidung, auf der noch Farbrückstände erkennbar sind – die Kerze mithilfe eines Stabes entzündet (Abb. 36).[202] Eine ähnliche Verschränkung von Text und Bild findet sich in der analogen Szene von Pisa 2: Auch hier umgreift der Diakon auf der Kanzel die Kerze und ist im Begriff, das *Lumen Christi* anzustimmen. Die Worte *Lumen χριστός* erscheinen dabei rechts und links von seinem Kopf in Richtung des Textes, also entgegengesetzt zur Bildrichtung (Abb. 37). Der Gesang wird hier durch die Buchstaben rings um sein Haupt visualisiert, dabei verbinden sich die beiden Leserichtungen von Text und Bild mit dem Raum des Pergaments. Trotz des großen Potenzials dieser medialen Verschränkung gerade in den performativ angelegten liturgischen Szenen wurde dies nur selten genutzt.

201 Die Funktion des Rotulus wurde immer wieder diskutiert: Belting geht aufgrund der außergewöhnlichen Detailliertheit in der Darstellung lokaler Riten davon aus, dass die Miniaturen als Anhaltspunkte und Handlungsanweisungen für die Ordination dienen konnten, Belting, Malerei, S. 146; Zchomelidse, Schriftrollen, S. 10. Vgl. auch Reynolds, Image, S. 27.

202 Das Entzünden der Kerze während des Gesanges des *Lumen Christi* noch vor dem Anstimmen des *Exultet* war eine der Neuerungen der römischen Liturgie, die in Süditalien unter Abt Desiderius eingeführt wurde.

Abb. 36 | Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Benevent (?); Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Exultet 1 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 307).

Abb. 37 | *Lumen Christi*, Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 163).

Abb. 38 | Initiale *Te igitur*, ‚Gellone-Sakramentar', 750/790; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 12048, fol. 143v (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

Ein weiteres Beispiel der Verflechtung von Text und Bild findet sich in allen Rollen in den beiden Initialen, die Prolog und Präfation einleiten. Das VD des *Vere dignum* war bereits in karolingischer Zeit als Gestaltungsfläche beliebt.[203] So ist es bemerkenswert, dass die Illuminatoren der Exultet-Rollen zugunsten einer größeren Verschmelzung von Text und Bild mit dieser Tradition brachen und das V über Kopf in Bildrichtung in Form eines Ω darstellten, in dem sie meist eine Darstellung Christi ansiedelten (vgl. Abb. 4d, 13c). Allein in der Rolle von Avezzano findet sich die VD-Initiale, dieses Manuskript wurde jedoch nicht mit großformatigen Miniaturen ausgestattet. In den Rollen Troia 1 und Gaeta 3 erscheint die Kreuzigung im V (in Ω-Form), eine ebenfalls karolingische Tradition, die sich in Kombination mit der Initiale T des *Te igitur* schon im ‚Gellone-Sakramentar' (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 12048, 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts, Abb. 38), den ‚Leges Langobardorum' in St. Gallen (Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 730, 8. Jahrhundert) oder im ‚Drogo-Sakramentar' aus Metz (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9428, Mitte des 9. Jahrhunderts) finden lässt.[204]

203 Hamburger, Script, S. 16.

204 Die T-Initiale des *Te igitur* gehörte zu den frühesten und meistverwendeten historisierten Initialen überhaupt, Ott, Text, S. 347–349. Vgl. dazu auch Jakobi-Mirwald, Text, S. 40, 44, 57.

In Bari 1 misst die Initiale E 34 Zentimeter, sie nimmt mit der ganzen Breite des Schriftspiegels also ebenfalls Bildgröße ein. Die Initialen fungieren so auch als Verweis auf die Bildlichkeit des Textes und die Schriftlichkeit des Bildes. Dies trifft nicht nur auf Exultet-Rollen zu. Schon in der insularen Buchmalerei entstanden seitengroße Initialen.[205] Hamburger konstatiert, dass „the elaborately inscribed and decorated written word could also be seen as a form of imagery".[206] Er vertritt dabei jedoch die These, dass Bilder anders als Texte ‚gelesen' wurden – schon allein deshalb, weil sie auch von Personen verstanden wurden, die nicht lesen konnten (vgl. Kap. 4.1.1). Die Funktion von Initialen sei zum einen narrativ, gehe zum anderen aber weit darüber hinaus, da sie den Text auch interpretierten. Initialen können die Funktion von Lesezeichen übernehmen, sie erleichtern das Auffinden bestimmter Textstellen und gliedern im Falle der Exultet-Rollen den Text in Prolog und Präfation.[207] Darauf, dass die Initialen mancher süditalienischer Rollen dennoch mehr als Bild denn als Text behandelt wurden, deutet die Initiale E in Bari 2 hin: Die Ecken des Buchstabens sind durch Medaillons mit Büsten der Evangelisten sowie von Maria und Christus herausgehoben, die sich nicht am Schriftspiegel, sondern an der Bildrichtung orientieren (vgl. Abb. 13b).

Text *im* Bild findet sich in allen Exultet-Rollen nur an einer Stelle: Wo in den Darstellungen der liturgischen Szenen der entrollte Rotulus zu sehen ist, sind darauf in einigen Fällen die ersten Worte der entsprechenden Gesangseinheiten oder der Beginn des *Exultet*-Textes zu erkennen. Aufgrund der medialen und performativen Bedeutung dieser bildlichen Inszenierung von Schrift im Bild soll dieser Aspekt im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden. Text *am* Bild findet sich nur im Fall von Barb. lat. 592, wo die Miniaturen nachträglich beschriftet wurden. Da diese Art der Beschriftung nicht im Herstellungsprozess der Rolle angelegt war, sondern eine spätmittelalterliche Rezeption und Bewertung der Rolle spiegelt, wird auch darauf an späterer Stelle eingegangen (vgl. Kap. 5.2.3).

Der Gestaltungsprozess beziehungsweise die Herstellung der liturgischen Rollen konnte ihre Wahrnehmung und Bedeutung grundlegend definieren. Da die Herstellung von Schrift und Bild im Falle der Exultet-Rollen sehr wahrscheinlich in geistlichen Händen lag – darauf deuten sowohl die Darstellungen von Stiftenden und Ausführenden als auch die Verzahnung von Liturgie und Herstellung –, ist es wahrscheinlich,

---

Schon Isidor von Sevilla zieht eine Verbindung zwischen dem Buchstaben T und dem Kreuz, Isidor von Sevilla, Etymologiarum, I, III, 9, hg. v. Lindsay. Vgl. dazu auch Frese, Aktualpräsenz, S. 166; Kitzinger, Cross, S. 70, S. 74–81.

205 Vgl. etwa Dublin, Trinity College Ms. A. 4. 6 (56), fol. 22, Alexander, Insular Manuscripts, Abb. 275. Zum Verhältnis von Bild und Text in historisierten Initialen vgl. Jakobi-Mirwald, Text, S. 94–108.

206 Hamburger, Script, S. 1. Mohnhaupt postuliert, dass zwischen Bild und Schrift bzw. Buchstabe unterschieden werden müsse: Wenn Initialen sowohl bildlich als auch textlich funktionierten, müsse zwischen den beiden Zeichensystemen eine Divergenz erkennbar gewesen sein, Mohnhaupt, Initialzündungen, S. 35.

207 Mohnhaupt, Initialzündungen, S. 41.

dass im Herstellungsprozess theologische Überlegungen greifbar werden. Gerade wo die liturgische Nutzung und die Produktion im Skriptorium personell zusammenfallen, ist es naheliegend, dass auch die Wahrnehmung im Ritual in der Herstellung mit bedacht wurde – das Objekt also für eine bestimmte Wahrnehmung geschaffen wurde. Zu unterscheiden ist hier jedoch zwischen einer klerikalen und einer Laien-Rezeption; es ist offensichtlich, dass die theologische Ausbildung das Verständnis und die Rezeption der Rollen im Ritual determinierte.

2.3 Zum Medium der Rolle

2.3.1 Rollen als Schrift- und Bildträger im Mittelalter

Warum man in Süditalien im 10. Jahrhundert begann, einen Teil der Osterliturgie in Rollen abzuschreiben, ist ungewiss und aus keiner anderen Region des christlichen Europa bekannt. Der *Exultet*-Gesang wurde für gewöhnlich ebenso wie der Rest der Osterliturgie in Codices tradiert. Vor der Verbreitung des Codex im 3. und 4. nachchristlichen Jahrhundert waren Rollen das meistgenutzte Schreibmedium im Mittelmeerraum, aber auch darüber hinaus, etwa in Asien, verbreitet.[208] Als Beschreibstoff nutzte man in der griechischen und römischen Antike wie in Ägypten meist Papyrus und vereinzelt auch Pergament, das etwas robuster, aber auch schwerer herzustellen war.[209] Im antiken Griechenland wurde die Rolle als *byblos*, *biblion*, *charta* oder *tomos* bezeichnet,[210] die römische Antike nutzte vor allem die Begriffe *volumen* und *stramen*, aber auch *liber* oder *libellus*.[211] Im Mittelalter findet sich neben der Bezeichnung *volumen* am häufigsten *rotulus*, auf welches unter anderem das deutsche ‚Rolle', das englische ‚roll' oder das französische ‚rouleau' zurückgehen.[212]

Mit dem Medienwandel von der Rolle zum Codex gingen kulturelle Prozesse einher, die trotz ihrer immensen Bedeutung für Schreib-, Lese- und damit auch mnemotechnische Vorgänge noch nicht vollständig geklärt sind. Antike Rollen waren meist horizontal und einseitig beschrieben und der Text war in Kolumnen unterteilt, was die Handhabung des Mediums erleichterte. Beide Hände waren notwendig, um sie auf der einen Seite ab- und auf der anderen wieder aufzurollen; das Blättern im Codex gestaltete sich daher um einiges praktikabler. Dort waren bestimmte Textstellen auch

208 Kelly, Exultet, S. 14. Vgl. zu Asien Giele, Peltzer u. Trede, Rollen, S. 684–686. Vgl. auch Santifaller, Papyrusrollen mit einer Aufzählung von 128 ihm damals bekannten Rollen. Schon vor der christlichen Zeitrechnung wurde auch Papyrus in Codexform genutzt, vgl. hierzu Zammit Lupi u. a., Graz Mummy Book. Ich danke Christine Jakobi-Mirwald für diesen Hinweis.

209 Weitzmann, Illustrations, S. 83.

210 Seltener findet sich auch die Bezeichnung *teuchos*, Birt, Buchrolle, S. 21.

211 Ebd., S. 22.

212 Während das englische ‚roll' eine vertikale Rolle meint, bezeichnet das nicht wortverwandte ‚scroll' die horizontale Version, Hamburger, Script, S. 49; Kelly, Exultet, S. 13.

einfacher zu finden und zu markieren. Zudem fand auf dem beidseitig beschreibbaren Pergament doppelt so viel Text Platz und die die Codices ließen sich unkomplizierter transportieren und aufbewahren als Rollen.[213]

Kurt Weitzmann stellte die These auf, dass mit dem Medienwechsel auch eine intensivere Nutzung von Bildern einherging: In Codices waren Miniaturen durch die gegenüberliegende Seite und den Einband sowie durch das flache Format besser geschützt als in Rollen, wo die Farben weniger gut hafteten und durch die Rundung leichter Gefahr liefen, abzuplatzen. Das Auf- und Abrollen der Rollen führte zu einer ständigen Beanspruchung vor allem der äußeren Blätter, was auch die vielen Materialverluste auf den ersten Pergamentbögen der Exultet-Rollen verdeutlichen. Erst im Codex konnten sich die Bilder vom Text emanzipieren: Immer öfter nahmen sie die ganze Seite ein und etablierten sich als eigenständiges Ausdrucksmittel neben der Schrift.[214]

Verwendungskontexte von Rollen im Mittelalter

Trotz der Ausbreitung des Codex seit der Spätantike verlor die Rolle nie vollkommen an Bedeutung und wurde weiterhin genutzt, wenn auch vereinzelter als zuvor. Erhaltene Rollen, aber auch ihre bildliche Darstellung, zeigen, dass sie noch bis in die Frühe Neuzeit Verwendung fanden, aber auch, dass bestimmte mediale Zuschreibungen mit der Nutzung einhergingen.[215] In der christlichen Kunst etwa ist die Rolle zentraler Bestandteil der *traditio legis* und symbolisiert den Missionsauftrag Christi an Paulus (Abb. 39), zudem erscheint sie als Attribut der Propheten (Abb. 40). In beiden Fällen sollte das Medium wohl weniger auf seinen Text verweisen als vielmehr auf das davon verlesene Wort und den Akt des Sprechens.[216] Wo es im Bild auf die Evokation des geschriebenen Wortes ankam, wählte man als darzustellendes Schriftmedium hingegen den Codex. Anschaulich wird diese Unterscheidung etwa in einer doppelseitigen Miniatur, die das ‚Abdinghofer Evangeliar' (Köln, um 1050) einleitet (Abb. 41).[217] Im linken Bildfeld ist Christus frontal dargestellt, in der Rechten hält er einen aufgeschlagenen Codex, in dem die ersten Worte aus Johannes 10,9 zu lesen sind (*Ego sum ostium per me si quis introierit salvabitur et pascua inveniet*), während er in der Linken einen vertikal entrollten Rotulus vorweist. Dort liest man eine Paraphrasierung von

213 Gern wird zur Verdeutlichung dieses Umstandes auf Gregor den Großen verwiesen, von dem überliefert ist, dass er ein Werk, für das zuvor 35 Rollen nötig waren, in nur sechs Codices abgeschrieben habe, Kelly, Exultet, S. 14.

214 Alexander, Illuminators, S. 35. Außerdem bekamen Bilder nun immer öfter auch Rahmungen und Hintergründe, Weitzmann, Illustrations, S. 83–112. Vgl. zur unterschiedlichen Medialität von Text in Rollen und Codices Kössinger, Gerollte Schrift.

215 Doublier, Johrendt u. Alberzoni, Einleitung, S. 11. Die Rollenform wird auch heute noch für bestimmte Kontexte genutzt, vgl. dazu Hartnell, Scrolls.

216 „Es handelt sich nicht um pragmatische Schriftlichkeit, sondern um Texte, die durch rhetorische Stilmittel, Metrik und / oder Reim sprachlich markiert sind", Miedema, Reiseliteratur, S. 39.

217 Berlin, Kupferstichkabinett, SMB, Ms. 78 D 3, ff. 1v–2r.

Abb. 39 | Einband des ‚Codex Wittekindeus', Elfenbein, 962–973, Mailand; Berlin, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat., fol. 1 (Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

Abb. 40 | Prophet mit Kapuze und Spruchband, 1383/1387, Ulmer Münster, Chor (prometheus Bildarchiv).

Abb. 41 | ‚Abdinghofer Evangeliar', um 1050, Köln; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 3, fol. 1v–2r (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

Markus 16,15 (*Ite in orbem universum predicate evangelium meum omni creaturae*). Im Bildfeld auf der gegenüberliegenden Seite sind die zwölf Apostel versammelt, Christus zugewandt und die Hände ihm – sogar über die Rahmung des Bildfeldes hinaus – entgegengestreckt; bereit, das Wort offenbar auch materiell zu empfangen. Ihre Blicke richten sich dabei vornehmlich auf den ihnen zugewandten Rotulus. Während der offene Codex mit Christus als *logos* und Vermittler des christlichen Erlösungsgedankens assoziiert und während der Lektüre des Evangeliars vor Augen gestellt wird, versinnbildlicht der Rotulus die Verbreitung des *logos* durch die Missionstätigkeit der Apostel und somit die mündliche Weitergabe der christlichen Heilslehre.[218]

Auf diese orale Konnotation von Schriftrollen verweisen auch erhaltene mittelalterliche Rotuli über den religiösen Kontext hinaus. Die im Mittelalter vornehmlich vertikal beschriebenen Pergamentbögen wurden auch im Theater oder im geistlichen Spiel genutzt, wo die zu rezitierenden Texte auf kleinen Rotuli standen, die es erlaubten, immer nur den jeweiligen Text vor Augen zu haben. Erhalten sind von diesen Theater-Rollen aufgrund ihrer ephemeren Bestimmung nur sehr wenige, doch in

218 Hamburger, Script, S. 49–52.

Abb. 42 | Minnesänger Graf Rudolf von Neuenburg, ‚Codex Manesse', 1300/1340, Zürich; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 20r (Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0035, Public Domain).

einigen spätmittelalterlichen Darstellungen von Dichtern und Minnesängern sind diese mit schlicht gestalteten Rollen in den Händen zu sehen, wie etwa im ‚Codex Manesse' (Abb. 42).[219]

Die Rolle als Sinnbild für das gesprochene beziehungsweise gesungene Wort ist auch für den Verwendungskontext von Exultet-Rollen ausschlaggebend, doch reicht dies nicht als Erklärung für die Wahl des Mediums: Der christliche Gottesdienst war – und ist – in hohem Maße durch Musik und das Verkünden des Wortes charakterisiert, dennoch nutzte man für die Aufzeichnung der meisten Gesänge Codices. Nur sehr vereinzelt finden sich Hinweise auf musikalische Kompositionen im religiösen Kontext, die auf Rollen niedergeschrieben wurden.[220]

219 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (digitale Edition: https://doi.org/10.11588/diglit.2222). Hiervon kommt seit dem 16. Jh. auch die Redewendung, ‚eine Rolle spielen' bzw. (im Theater), eine Rolle übernehmen', Langer, Rolle, S. 864 f. Zu weiteren Theaterrollen auch Cavallo, Genesi, S. 216; Kössinger, Gerollte Schrift, bes. S. 152; Miedema, Reiseliteratur, S. 26 f. Miedema zählt hierfür nur drei erhaltene Beispiele auf – allerdings nur für den deutsch- und niederländischsprachigen Raum: Das sog. Osterspiel von Muri, aus der Mitte / 2. Hälfte 13. Jh., die Breslauer Heroldsrolle (15. Jh.) und die Frankfurter Dirigierrolle (Anfang 14. Jh.), ebd. S. 40–43.

220 Von Notker von Sankt Gallen ist etwa überliefert, dass seine musikalischen Notizen in Teilen zu Rollen zusammengefügt wurden, Kelly, Exultet, S. 18; Gyug, Fragment, S. 270 f.

Die performative Bedeutung von Rollen im Kontext des Theaters und des Botenwesens könnte im Gesang des *Exultet* aufgerufen worden sein. Die bekannten Theater-Rollen sind allerdings alle später datiert, und auch eine Analogie von christlichem Ritual und Schauspiel – die in der Forschungsliteratur immer wieder gesehen wird – möchte ich an dieser Stelle nicht weiterführen; auch wenn gerade die spätmittelalterlichen Osterspiele sich in diesem Kontext als interessante Entwicklung zeigen.[221] Obwohl das antike Theater in gewisser Weise auf die rituellen Handlungen im Christentum Einfluss gehabt haben mag, speziell im Bezug auf die dort erstrebte Katharsis, ist nicht immer klar, inwieweit Mitglieder des Klerus selbst im Früh- und Hochmittelalter eine derartige Analogie vor Augen hatten oder beabsichtigten.[222]

Die häufigsten Bereiche, in denen im Mittelalter Rollen Verwendung fanden, sind die der Administration und Gesetzgebung. So sind etwa Konziliarakten, Diplome und Statuten, Sterbeverzeichnisse und Todesanzeigen bedeutender Persönlichkeiten, aber auch Genealogien, Chroniken und Karten in diesem Medium erhalten.[223] In einigen Kontexten wurden Rollen durchgehend als Schreibmedium genutzt und erst sehr spät vom Codex abgelöst, wie etwa im Falle der römischen Papsturkunden, die noch bis 1057 an der Rollenform – teilweise sogar auf Papyrus – festhielten.[224] Eine Verwendung von Rollen für derlei Belange muss so verbreitet gewesen sein, dass der auf das Griechische zurückgehende Begriff der *charta* oder *carta* im Mittelalter sogar oft mit dem der Rolle gleichgesetzt wurde.[225] Bindende Akte wurden in Form von Rollenübergaben auch verbildlicht, was sich nicht zuletzt auch in der christlichen Bildtradition der *traditio legis* spiegelt. Auch die Bareser Heiratsurkunde von 1028 – selbst eine Rolle – zeigt den rechtskräftigen Abschluss der Vermählung in Form einer Übergabe eines Rotulus (vgl. Abb. 10).

Unendlichkeit

Eng verbunden mit Semantiken der Rechtskräftigkeit sind die Bedeutungsebenen, die das Medium der Rolle auch in materieller Hinsicht mit sich bringt: die Möglichkeit, Pergamentbögen unendlich hinzuzufügen oder sogar einzelne Pergamentstreifen wieder zu entfernen, ohne dass dies die Erscheinung des ursprünglichen Objekts

221 Vgl. auch Petersen, Ritual.

222 Auch Zchomelidse spielt mit ihrem ‚stage'-Begriff auf eine Analogie von Liturgie und Theater an, ebenso Cavallo, Cantare, S. 57. Dort spricht er von einer ‚Theatralisierung' aufgrund der Inszenierung der Rolle im Ritual. Zur Parallelisierung von Osterliturgie und Theater vgl. auch Kobialka, Staging.

223 Goldschmidt, Rotulus. Als einzige Chronik in Rollenform hat sich in Süditalien das sog. ‚Brebion' von Reggio Calabria erhalten, eine Art Inventar der Stadt, das 1050/60 in einem Rotulus abgeschrieben wurde, Jacob, Rouleaux, S. 76 f.; Guillou, Production. Daneben wurden auch Gebete oder Zaubersprüche in Rollen festgehalten, ebenso apotropäische Texte (vgl. Arma Christi-Rollen), Kelly, Exultet, S. 18 f.; Cavallo, Genesi, S. 216; Miedema, Reiseliteratur, S. 26 f.

224 Doublier, Johrendt u. Alberzoni, Einleitung, S. 11; Birt, Buchrolle, S. 36.

225 Kelly, Exultet, S. 15.

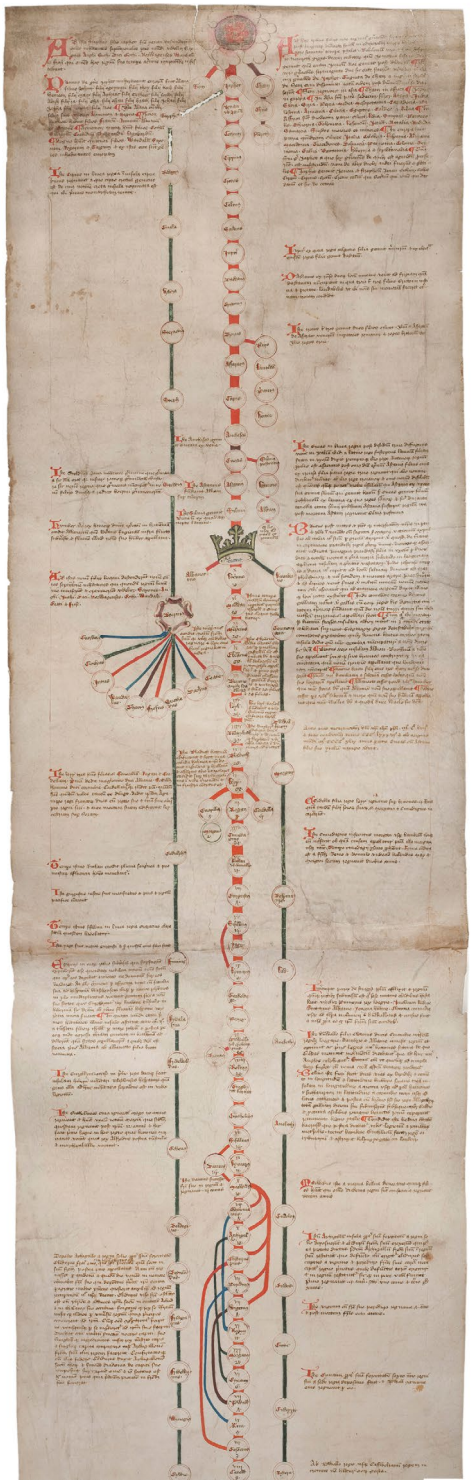


Abb. 43 | ‚Canterbury Roll', 1429–1438, 489 × 34 cm; Christchurch, Macmillan Brown Library, University of Canterbury, Ms. 1 (Macmillan Brown Library, Canterbury).

beeinträchtigte.[226] Genutzt wurde diese Möglichkeit etwa von Universalchroniken, um so auch „materiell die lange Entwicklung der Welt seit ihrer Erschaffung zum Ausdruck [zu] bringen".[227] Diese Offenheit des Mediums machte die Rollen lange verwendbar, sodass mit der Form auch eine gewisse zeitliche, geradezu ins Unendliche reichende Dimension einherging, die wiederum für eine reklamierte *ewige* Gültigkeit von Gesetzestexten oder Papsturkunden von Bedeutung gewesen sein mag. In England wurde diese Eigenschaft des Mediums noch offensichtlicher zur Herrschaftsrepräsentation und -legitimation genutzt: Dort wurden vor allem im Spätmittelalter genealogische Rollen hergestellt, die sowohl durch Schrift als auch durch grafische Elemente Herrschergeschlechter über Generationen hinweg nachzeichneten (Abb. 43).[228] „Dynastische und herrschaftliche Kontinuität ließen sich durch das Rollen leichter *entwickeln* und *fassen* als durch das Blättern des Codex, der gleichwohl häufig für solche Texte genutzt wurde."[229]

Die Möglichkeit des Hinzufügens weiterer Bögen hatte für die süditalienischen liturgischen Rollen fast keine Bedeutung; der Text des *Exultet*-Gesanges war institutionell festgelegt und begrenzt. Allein in einem Fall findet sich ein Widmungstext, der auf einem weiteren Bogen der Rolle hinzugefügt wurde – jedoch geschah dies zeitnah zur Entstehung des Rotulus und wurde auch nicht weiter praktiziert (vgl. Kap. 2.3.2). Die idealiter ewige Verwendung über einen langen Zeitraum hinweg nutzen Exultet-Rollen jedoch auch. Anstatt spezifische Namen der jeweiligen Würdenträger im Ursprungstext zu fixieren, aktualisierte man diese im Laufe der Jahre um unspezifische Formulierungen herum und auf der Rückseite der Pergamentbögen. Ähnliches geschah durch die Erneuerung der Miniaturen: Auch hier mögen memoriale und repräsentative Bedeutungszuschreibungen des Mediums eine Rolle gespielt haben, wo der Darstellung geistlicher und weltlicher Macht zum Abschluss des Gesanges eine zentrale Funktion zukam.[230]

Semantiken der Unendlichkeit sind schließlich auch in einem anderen Erscheinungskontext von sich aufrollenden Rotuli von Bedeutung, nämlich in Bildern zu jener Szene des Jüngsten Gerichtes, in der die Engel das Firmament aufrollen (Offb 6,14, Abb. 44, 45).[231] Diese Konnotation muss vielen Gläubigen beim Betrachten der sich entrollenden Objekte in der *Exultet*-Liturgie in den Kopf gekommen sein. Während mit dem Aufrollen

226 Giele, Peltzer u. Trede, Rollen, S. 687; vgl. auch Kelly, Exultet, S. 15; Kössinger, Gerollte Schrift, S. 164.

227 Vanelli, Universalchronik. Doch ist bei großformatigen Pergamenten nicht klar, ob die aufrollbare Form wirklich mit einem Rotulus gleichsetzbar ist, Miedema, Reiseliteratur, S. 24f.

228 Christchurch, Macmillan Brown Library, University of Canterbury, Ms. 1 (digitale Edition: https://canterburyroll.canterbury.ac.nz/, 11.05.2024). Holz, Peltzer u. Shirota, Roll; Shirota, Canterbury Roll; Bombi, Methods.

229 In England konnten diese Rollen derart lang und unhandlich werden, dass unklar ist, inwiefern sie – außer zur reinen Aufzeichnung – genutzt bzw. gezeigt wurden, Giele, Peltzer u. Trede, Rollen, S. 682.

230 Doublier, Johrendt u. Alberzoni, Einleitung, S. 14.

231 Bérard, Ciel. Das Motiv erscheint bereits in den Fresken von Müstair und war ab dem 11. Jh. verbreiteter, ebd., S. 51.

Abb. 44 | Engel rollen das Firmament ein, Fresko, um 800, Müstair, St. Johann (Goll, Exner u. Hirsch, Müstair, S. 215).

Abb. 45 | Aufrollen des Firmaments, Fresko, um 1320, Istanbul, Chora-Kloster (prometheus Bildarchiv).

Semantiken der Endlichkeit einhergingen, wurde vermutlich das Entrollen im heilsgeschichtlichen Kontext demgegenüber als Erleichterung empfunden und mit der Auferstehung Christi und der Erneuerung der Welt an Ostern verbunden. Die Wahrnehmung dieser Bewegung des Objektes war für alle im Raum Anwesenden möglich, auch wenn sie die visuellen Details der Miniaturen auf der Rolle wohl nicht erkannten.

Die Wahl der Rolle liegt auch in den vielfältigen Bedeutungsebenen des Mediums begründet. Sie verweist historisch-semantisch auf das frühe Christentum. „Bei der Wahl der Rollenform hatte man offenbar ältere Rotuli der spätesten Antike im Auge, die lange nach Einführung des Codex als Buchform für die Herausstellung bestimmter liturgischer Gebete vereinzelt noch fortbestanden hatten."[232] So konnte für den dort niedergeschriebenen Text Antiquität, aber auch Authentizität eingefordert werden.[233] Die Evokation der Anfangszeit der christlichen Heilslehre hat nicht zuletzt in der Osternacht besondere Bedeutung, wo die Vergegenwärtigung des christologischen Geschehens zentraler Bestandteil der Liturgie ist. Dass illuminierte Rollen in Süditalien fast nur im sakralen Bereich Verwendung fanden, mag mit der frühen und starken Besetzung des Mediums für die Osterliturgie beziehungsweise seiner Vereinnahmung durch die Bischöfe zusammenhängen, die in diesem Medium jedoch nicht nur die geistliche Macht für sich reklamierten.

2.3.2 Erste liturgische Rollen in Süditalien

Hierauf deutet schon der Entstehungskontext der ältesten bekannten liturgischen Rollen Süditaliens, die in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Benevent gefertigt wurden.

Erhalten haben sich ein Pontifikale, ein Benediktionale und eine Exultet-Rolle; Letztere kopiert Belting zufolge ein lokales Vorgängerobjekt.[234] Alle drei sind vertikal beschriftet und illuminiert, wobei die Bilder in Richtung des Textes verlaufen. Das Pontifikale und das Benediktionale aus Benevent sowie das Benediktionale aus Bari sind darüber hinaus weitere Sonderfälle, da sie die einzigen liturgischen Rollen Süditaliens sind, die nicht den *Exultet*-Gesang aufweisen.[235]

Bei der ältesten Beneventaner Rolle handelt es sich um ein Pontifikale (Biblioteca Casanatense, Ms. 724 [B I 13] 1), also eine Sammlung zeremonieller Gebete für die klerikalen Weihen, die der Bischof ausführte (Abb. 46a, b). Jedem der Gebete ist eine

232 Belting, Malerei, S. 182; Cavallo, Genesi, S. 217.

233 Marinis, Liturgical Scrolls, S. 310.

234 Belting, Malerei, S. 179.

235 Weitere Ausnahmen bilden ein Fragment einer Rolle, die im 12. Jh. in Montecassino entstand und Teile der Karfreitagsliturgie enthält, sowie der Vermerk von 964 im ‚Codex Diplomaticus Caietanus', der *unum rotulo ad benedicendum cereum et fontes* erwähnt, Cavallo, Cantare, S. 53. Das Fragment aus Montecassino wird als Teil der sog. ‚Compactiones XVI' im Archiv von Montecassino aufbewahrt, Cavallo, Rappresentazione, S. 393; Gyug, Fragment, S. 268–277.

46a

46b

Abb. 46a, b | Ordination der Ostiarier: Überreichen der Schlüssel und Weihe (46a) und Ordination der Priester: Salbung der rechten Hand (46b), Pontifikale, um 970, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 1 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 79, 85).

Miniatur nachgestellt, die durch Rubriken erläutert wird.[236] Meist tauchen diese Gebete im Zusammenhang mit anderen Riten auf und nicht als eigene Medien, weshalb sie nicht eigens ausgemalt wurden – anders als etwa Evangeliare, die generell prachtvoller geschmückt und inszeniert wurden.[237] Aus Überlieferungen sind Pontifikalien in Rollen-Form bekannt: In einem Brief von Hinkmar von Reims (gest. 882) an Bischof Adventius von Metz, einen Nachfolger Drogos von Metz, ist die Rede von einem *rotulus consecrationis*, von dem der Ordinationsritus verlesen wurde.[238]

Beim Text des Pontifikales von Benevent handelt es sich um eine lokale Version, die sonst nicht überliefert wird; in großen Teilen stimmt er jedoch mit dem des römisch-germanischen Pontifikale überein.[239] Der Rotulus wurde wohl um 969/970 in Benevent gefertigt und misst eine Länge von 353 cm bei einer Breite von etwa 28 cm.[240] Heute werden die fünf Pergamentbögen in getrenntem Zustand in einem Album aufbewahrt; die ursprüngliche Rollenform hat sich also nicht erhalten. Der Schrifttypus ist die für diese Zeit und für die Region typische Beneventana. Sowohl der Text als auch die Bilder haben sich, bis auf kleinere Farbabblätterungen und Verblassungen, sehr gut erhalten. Insgesamt erscheinen auf dem Pergament zehn Initialen mit Gold und zwölf Miniaturen.[241] Letztere sind nicht vollständig farbig ausgemalt, aber wichtige Objekte oder Personen, wie etwa der Bischof, in diesem Falle in einer blauen Kasel, sind meist in denselben Farben gehalten.[242] Im Fokus der Miniaturen stehen der durch einen rechteckigen Nimbus gekennzeichnete und leicht vergrößert dargestellte Bischof und seine Handlungen, die er stets nach rechts gerichtet ausführt.

Für das Beneventaner Pontifikale lassen sich keine direkten Vorgängerobjekte nachweisen, weder medial noch ikonografisch. Vermutlich entstand es um 969 eigens für Bischof Landulf I. (957–982). Er wird am Ende der Rolle auch namentlich in großen Goldbuchstaben als Besitzer genannt: *Landolfi episcopi sum* (vgl. Abb. 46b). Diese lokale Verankerung der Rolle muss dazu geführt haben, dass die Miniaturen recht genau den Ordinationsritus in Benevent wiedergeben.[243] „The […] illustrator, or the mind behind

236 Diese geben noch einmal detaillierte Anweisungen für die Durchführung der jeweiligen Ordination, Belting, Malerei, S. 145; Kelly, Exultet, S. 195; Zchomelidse, Schriftrollen, S. 9. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 6.

237 In den ‚Ordines Romani' finden sich diese in Form von *libelli*, Reynolds, Image, S. 27 f.

238 *Et post Gloria in excelsis Deo, dicat hanc orationem, quae prima est in rotula consecrationis*, Epistula ad Adventium episcopum Metensem, in: Patrologia Latina 126, hg. von Migne, Sp. 87C, zitiert nach Reynolds, Image, S. 31.

239 Belting, Malerei, S. 145; Reynolds, Image, S. 35.

240 Belting, Malerei, S. 144; Brenk, Pontificale, S. 75. Avery vermutete eine Herstellung in San Vincenzo al Volturno. Zur früheren Datierungsgeschichte vgl. Zuccaro, Miniatures, S. 424 f.

241 Belting, Malerei, S. 147–152. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 6.

242 Belting geht davon aus, dass nie geplant wurde, die Szenen zu kolorieren, ebd., S. 146.

243 Belting meint, „[d]ie Zeichnungen im Rotulus sind primär als Lehr- und Schaubilder für den Ritus zu verstehen, den sie wie die zugehörigen Rubriken erläutern, […] obwohl ihr didaktischer Zweck nicht ohne weiteres bemerkbar ist", ebd., S. 149. Vgl. auch Zchomelidse, Schriftrollen, S. 10; Reynolds, Image, S. 27.

him (probably Landulf himself), understood the prayers to be almost as important in the ordination rite as the *traditio instrumentorum*, and was careful to include depictions of them."[244] In der Darstellung der Ordination der Ostiarier liest der Bischof aus einem ihm von einem niedrigeren Kleriker vorgehaltenen Rotulus, der, anders als das Trägermedium der Darstellung, jedoch horizontal beschriftet ist (vgl. Abb. 46a). Der Bischof fährt mit der Linken die Zeilen *Dominus vobiscum, et cum spiritu tuo oremus* nach, während er mit der Rechten die vor ihm Knienden segnet. Beat Brenk führt diese Selbstreferentialität auf die „Verwendung eines entsprechenden Vorbildes durch den Miniator" zurück; infrage kommt auch ein Verweis auf die frühchristliche Tradition des horizontalen Rotulus.[245] Die rechtsbindende Funktion seiner Intonation mag zudem auf Apostel- und Prophetendarstellungen verweisen; der Bischof erscheint hier als Missionar Christi und Nachfolger Petri. In Benevent wird der Rotulus damit zum bischöflichen Medium, das diese Funktion auch in den folgenden beiden Rollen beibehalten sollte, da ähnliche mediale Überlegungen auch die Entstehung eines Benediktionale (Biblioteca Casanatense, Ms. 724 [B I 13] 2) kurz nach dem Pontifikale begleitet haben müssen (Abb. 47a, b).[246]

Es handelt sich um den Text der *Benedictio fontis*, welche in der beneventanischen Osterliturgie auf den *Exultet*-Gesang folgte; er entspricht zum größten Teil dem Missale Romanum.[247] Es sind keine vergleichbaren illuminierten Benediktionalien in Rollenform bekannt, die als Vorbilder dieses beneventanischen Exemplars hätten dienen können; auch hier schuf das Skriptorium – in Anlehnung an das Pontifikale – ein gänzlich neues Medium. Wie das Pontifikale ist auch das Benediktionale nicht in Rollenform erhalten und die einzelnen Pergamentbögen werden in einem Album aufbewahrt. Es ist ebenfalls um die 28 cm breit und besteht aus acht Bögen, die zusammen eine Länge von knapp 5 Metern ergeben.[248] Die Miniaturen sind hier teilweise gerahmt und unterscheiden sich auch stilistisch von denen des Pontifikale. Alle 13 Abbildungen erscheinen vor dem Text, den sie illustrieren. Die ersten beiden Darstellungen beziehen sich auf keine spezifische Textstelle und fungieren als Art Einleitung oder Frontispiz.[249] Auch diese unterschiedlichen Text-Bild-Bezüge in Pontifikale und Benediktionale sprechen dafür, dass hier nicht dieselben Personen für Schrift und Ausstattung verantwortlich zeichneten.[250] Doch ist der Bischof ähnlich prominent herausgestellt wie im Pontifikale; vermutlich entstand auch diese Rolle zu

244 Reynolds, Image, S. 34.

245 Brenk, Committenza, S. 284; Zchomelidse, Art, S. 39.

246 Zchomelidse, Schriftrollen, S. 9–24; Brenk, Benedizionale; Zuccaro, Miniatures, S. 425–427. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 7.

247 Belting, Malerei, S. 154; Brenk, Benedizionale, S. 87.

248 Die Maße der einzelnen Pergamentbögen ergeben addiert eine Länge von 495,8 cm. Aufgrund der Überlappungen der Bögen durch das Vernähen war die Länge der Rolle allerdings kürzer als die Summe der einzelnen Bögen.

249 Belting, Malerei, S. 157–166. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 7.

250 Brenk argumentiert ebenfalls für unterschiedliche Skriptorien, Brenk, Pontificale, S. 77. Belting hingegen geht vom selben Skriptorium aus, wo beide Rollen vermutlich nach 969 entstanden, Belting, Malerei, S. 153 f.

Abb. 47a | Segnung des Taufwassers, Benediktionale, nach 969, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 97).

Abb. 47b | Taufe der Kinder und Widmungsgedicht, Benediktionale, nach 969, Benevent; Rom, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 [B I 13] 2 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 98).

Ehren Landulfs I.[251] Zudem folgt dem Text der *Benedictio fontis* ein Widmungsgedicht in 14 Hexametern, in dem Bischof Landulf ebenfalls namentlich genannt und gepriesen wird (vgl. Abb. 47b; vgl. Kap. 4.1.1).

Das älteste erhaltene Exemplar einer Exultet-Rolle (Vat. lat. 9820) muss in den Jahren zwischen 981 und 987 entstanden sein (Abb. 48a, b).[252] Hans Belting identifizierte es als Kopie einer älteren, unter Bischof Landulf I. entstanden Rolle.[253] Auf 20 Pergamentbögen finden sich hier 17 Miniaturen, von denen fünf dem Text wieder als Art Frontispiz vorangestellt sind.[254] Am Ende der Rolle findet sich die bereits thematisierte Stifter- oder Selbstdarstellung des Schreibers, eines Presbyters Johannes (vgl. Abb. 48b). Er kann als Propst des Frauenklosters von Sankt Peter extra muros in Benevent identifiziert werden, welches der Abtei von San Vincenzo al Volturno unterstellt war.[255] Belting und Brenk sind der Überzeugung, Johannes habe den Rotulus für eine Nutzung im Kloster nach dem Vorbild einer nicht mehr erhaltenen Exultet-Rolle von Landulf I. in Auftrag gegeben. Womöglich war Johannes zuvor als Diakon Landulfs Nachfolger Alfanus direkt unterstellt; aus Dankbarkeit ließ er diesen in den bildlichen Kommemorationen auch mit darstellen.[256] Auf dem ersten Bogen erscheint der thronende Erzbischof Alfanus unter einer Säulenarkade, wie er einem Diakon zur Rechten einen Rotulus überreicht; in der Linken hält er einen prachtvoll geschmückten Codex (vgl. Abb. 48a).[257]

In der Osterliturgie selbst fand eine Übergabe des Rotulus vom Bischof an den Diakon vermutlich nicht statt; der Diakon nahm die Rolle vom Altar auf, bevor er die Stufen zur Kanzel hinaufstieg (vgl. Kap. 2.1.3). Zchomelidse und Brenk deuten diese einleitende Darstellung daher als ‚Autorisationsbild', also als bildlich inszenierte Selbstdarstellung des Erzbischofs mit der Rolle, die beim Betrachter Assoziationen mit der *traditio legis* wecken sollte. Durch die Übergabe autorisiert er den Diakon, den Gesang an seiner statt auszuführen – die Darstellung der Übergabe der Buchrolle im

251 Ebd., S. 153; Brenk, Benedizionale, S. 89; Zchomelidse, Schriftrollen, S. 12 f.

252 Belting, Malerei, S. 167, 180 f., 230 ff. Vgl. auch Anhang 2, Nr. 8.

253 Belting, Malerei, S. 178; Zchomelidse, Schriftrollen, S. 9; Brenk, Committenza, S. 290.

254 Belting, Malerei, S. 173–180.

255 In einer weiteren Kommemoration wird auch die Äbtissin erwähnt: *Nec non et famulam tuam abbatissam nostram illam cum* […] *universa congregacione*, Speciale, Liturgia, S. 202 f. Auch in Klöstern wurden Osterfeiern und anschließende Taufen vollzogen. Ab der merowingischen Zeit war es den Klöstern allerdings nur mit Erlaubnis des Bischofs gestattet, zu taufen, Uggé, Battisteri, S. 392–394. Eine Quelle aus der Nähe von Lucera aus dem 5. Jh. legt nahe, dass im dortigen Kloster Osterfeiern durchgeführt wurden, ebd. S. 394 f. Klosterkirchen standen an bestimmten Festtagen auch Laien für die Messe offen, darunter oft an den Osterfeiertagen, Piva, Spazio, S. 147.

256 Brenk, Committenza, S. 291.

257 Der Bischof erscheint noch vor der Darstellung des Lamm Gottes, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, und nimmt die Stelle ein, die in anderen Rollen der Maiestas Domini oder der Deesis vorbehalten ist, vgl. dazu Zchomelidse, Schriftrollen, S. 15. Er erscheint außerdem wie gekrönt durch den Leuchter über ihm. Eine ganz ähnliche Szene findet sich zu Beginn des Rotulus von Salerno; Brenk geht daher davon aus, dass beide Manuskripte das gleiche Vorbild kopierten, Brenk, Committenza, S. 288 f.

48a

48b

Abb. 48a, b | Übergabe des Rotulus (48a) und Dedikation des Rotulus an den Heiligen Petrus (48b), Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 107, 118).

Frontispiz käme somit dem christlichen Sendungsbefehl gleich.[258] Die ersten liturgischen Rollen aus Benevent standen in engem Zusammenhang mit bischöflicher (Selbst-)Repräsentation und fungierten vermutlich als ‚Statussymbol' der jeweiligen geistlichen Würdenträger, auch wenn die erste erhaltene Exultet-Rolle dezidiert nicht für einen Bischof, sondern für ein Kloster gefertigt wurde.[259] Die Bischöfe werden bildlich, aber auch schriftlich besonders hervorgehoben, im Benediktionale sogar in Form eines Widmungsgedichts. Historisch hängt dies womöglich mit der Fragilität des Bischofsamtes in Benevent zu dieser Zeit zusammen. Vor allem stand die Ordinationsgewalt des obersten Klerikers infrage; dies könnte auch erklären, weshalb die Bischofsweihe in der Exultet-Rolle aufgegriffen wurde, wo diese Thematik eigentlich keine Bedeutung hatte.[260]

2.3.3 Mögliche Vorbilder für Exultet-Rollen

Das Medium der Rolle wurde unter Bischof Landulf I. und seinem Nachfolger Alfanus offensichtlich zu einem wichtigen Werkzeug zur Legitimation und Repräsentation. Dennoch kam es um 960 relativ unvermittelt auf, und es ist nach wie vor umstritten, auf welche Tradition man sich in Benevent hätte beziehen können. Liturgische Rollen sind vor dem 10. Jahrhundert nur sehr vereinzelt erhalten oder bekannt, noch seltener waren sie illuminiert.[261] Die Frage nach der Wahl des Mediums ist daher grundlegend für das Verständnis möglicher Bildfunktionen in den süditalienischen Exultet-Rollen.

Aus Westeuropa hat sich als einzige ältere liturgische Rolle der sogenannte ‚Rotulus von Ravenna' erhalten, der vermutlich in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstand und Gesänge und Gebete für den Advent und die Weihnachtsvigil enthält, aber nicht illuminiert ist.[262] Schriftlich lassen sich noch weitere Zeugnisse für die Verwendung von Rollen in der Liturgie finden: Der oben bereits erwähnte Brief von Hinkmar von Reims an Bischof Adventius aus dem 9. Jahrhundert nennt einen Rotulus, der die Texte zur Bischofsweihe enthält.[263] Auch in einem Brief von Papst Zacharias (741–752) an den später heiliggesprochenen Missionar Bonifatius, der ins Jahr 751 datiert und damit älter ist als der Brief Hinkmars, ist von einem

258 Zchomelidse, Schriftrollen, S. 16, 18; Zchomelidse, Art, S. 37; Brenk, Committenza, S. 289; Kelly, Cerimonia, S. 31.

259 Brenk, Benedizionale, S. 89; Kelly, Exultet, S. 199; Zchomelidse, Schriftrollen, S. 12. Allerdings ist dies bei Pontifikalien keine Besonderheit, vgl. dazu Wittekind, Pontifikale.

260 Zchomelidse, Schriftrollen, S. 19 f.; Speciale, Liturgia, S. 205.

261 Zchomelidse, Schriftrollen, S. 9.

262 Cavallo, Genesi, S. 216; Benz, Rotulus, S. 29, 81; Reynolds, Image, S. 31. Der ‚Rotulus von Ravenna' ist auf beiden Seiten beschrieben: Auf die Rückseite wurden im 10. Jh. acht Briefe kopiert, die die Kirche von Ravenna betreffen, Benz, Rotulus, S. 1.

263 Reynolds, Image, S. 31; Cavallo, Genesi, S. 216 f.

Rotulus für den Messkanon die Rede.[264] In Mailand wurden Rotuli offenbar ebenfalls immer wieder in der Liturgie verwendet. Im Ordinarium der Mailänder Kirche vom Anfang des 12. Jahrhunderts, in dem auch ältere Traditionen der ambrosianischen Liturgie überliefert und vereint sind, wird die Nutzung eines Rotulus für die Litaneien beschrieben. Der Rotulus wurde zunächst auf dem Altar platziert, von dort für das Verlesen der Litaneien genommen und anschließend wieder auf den Altar gelegt. Im Laufe der Liturgie nahm ihn auch der Erzbischof offensichtlich für weitere Lesungen von dort auf.[265] An einer anderen Stelle des Ordinariums wird sogar die Nutzung einer Rolle für die *Benedictio ignis* und die *Benedictio cerei* beschrieben:

> *Tunc sacerdos ecclesiae s. Sepulcri debet cereum unius librae portare ab ecclesia sua, accensum novo igne et benedictum, in ecclesiam hyemalem, et ponere ante altare s. Mariae pro ficto, ex quo cicendelarius ebdomadarius debet habere candelam accensam in secretario ecclesiae estivae. Post haec tres diaconi induti dalmaticis debent ire super tribunam ecclesiae estivae, duobus portantibus duos cereos sine lumine, et unus subdiaconus ebdomadarius debet portare rotulum similiter indutus alba, et debet tenere ipsum rotulum ante diaconum, donec legerit et benedixerit ceram et ignem.*[266]

Auch aufgrund liturgischer Ähnlichkeiten des beneventanischen Ritus mit dem ambrosianischen und der gemeinsamen langobardischen Wurzeln könnten Mailänder Rollen als Vorbilder für die Beneventaner Rotuli fungiert haben.[267] Allerdings sind

---

264 *Votis autem tuis clementer inclinati, in rotulo dato praedicto Lul religioso presbitero tuo, per loca signa sanctae crucis quante fieri debeant, infiximus,* Jaffé, Monumenta, S. 226, zitiert nach Benz, Rotulus, S. 21; Cavallo, Genesi, S. 218 f.

265 *Et sciendum est, quia ante tertiam cantatam minor custodum ebdomadariorum ponit rotulum letaniarum super altare, primum in prima ebdomanda, secundum in secunda, tretium in tertia. In quarta feria, finita tertia, presbyter tollit rotulum ab altari, et dicit orationem ante altare, et primicerius lectorum incipit letanias; et pergunt in ecclesiam aestivam, cum rotulo presbyter, cicendelarius ebdomadarius cum pallio, et ponit illud super altare* […] *Et in his tribus diebus ebdomadarii majores ostiarii vicissim portant crusem auream* […] *Et rotularius archiepiscopi semper portat rotulum, et ministrat archiepiscopo; sed si archiepiscopus defuerit, ostiarius, qui portat crucem auream, fert ipsum rotulum, et ponit super singula altaria, a quibus sacerdos aufert, et dicit orationes,* Mailand, Biblioteca Ambrosiana Ms. I. 152, hg. v. Magistretti, S. 119, zitiert nach Cavallo, Genesi, S. 220. Vgl. auch Benz, Rotulus, 21 f.; vgl. zum ‚Beroldus' auch Carmassi, Eredità, S. 161–165.

266 Beroldus, hg. v. Magistretti, S. 109 f., zitiert nach Jacob, Rouleaux, S. 96.

267 Kelly, Chant, S. 176–178, bzw. ganzer Aufsatz; Kelly, Exultet, S. 208–210. Zchomelidse meint ebenfalls, die Entstehung der Exultet-Rollen sei eng an diesen Ritus gebunden, Zchomelidse, Art, S. 3. Als einzige mittelalterliche liturgische Rolle aus Mailand hat sich Ms. 810 aus der Zeit um 1300 in der Beinecke Library erhalten (New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Ms. 810), vgl. dazu Kelly, Processional Roll. Für mehr Verwirrung als Aufklärung sorgte lange Zeit die Zuschreibung des Bienenlobes an Augustinus, der sich zur Zeit der Formulierung des Gesangs (oder Briefes) in Mailand aufgehalten haben soll. Von Baldass formulierte die These, dass die Entstehung der Exultet-Rollen damit zusammenhänge, und war der Meinung, alle zwischen dem 4. und dem 10. Jh. hergestellten Objekte seien verloren

keine Rollen aus der *Langobardia maior* erhalten und es bleibt unklar, ob diese auch illuminiert waren. Zudem ist ihre liturgische Nutzung über die Erwähnung im Ordinarium nicht eindeutig zeitlich zu fixieren, weshalb Mailand als Vorbild vage bleibt, aber nicht auszuschließen ist.

Orthodoxe liturgische Rollen

Als weitere ‚Ursprungshypothese' tritt der byzantinische Raum in den Fokus, wo Rotuli auch lange nach der Einführung des Codex breite Verwendung fanden.[268] Neben Chrysobullen, Inventaren, Typika und anderen säkularen und kirchlichen Urkunden haben sich dort mehrere liturgische Rollen erhalten.[269] Die byzantinischen Exemplare sind bis zu 12 Meter lang und bestehen meist aus sieben bis neun Pergamentbögen, in Einzelfällen wurden aber auch bis zu 20 Pergamente verwendet. Mit einer Breite von elf bis 32 Zentimetern sind sie etwas schmaler als die meisten bekannten Exultet-Rollen.[270] Die griechischen Rollen sind zudem oft auf beiden Seiten beschrieben und schlichter gestaltet, Miniaturen finden sich – wenn überhaupt – nur auf den Frontispizen oder in Form von Autorenbildern (vgl. Abb. 59).[271] Sie sind – bis auf eine Ausnahme – ebenfalls vertikal beschriftet.[272] Der Großteil der bekannten orthodoxen Rollen, die auch als *kontakia* oder *eiletaria* bezeichnet werden, wird in die Zeit zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert datiert.[273] Lange herrschte die Meinung vor, dass sie vor dem 12. Jahrhundert nur sehr vereinzelt existierten, weshalb sie als mögliche Vorbilder für die süditalienischen Pergamente ausgeschlossen wurden.[274] Jacob konnte dies revidieren und über 20 griechische Rollen auflisten, die in Süditalien entstanden oder sich dort zur Entstehungszeit der Exultet-Rollen befanden.[275] Sein

---

gegangen: „Es wäre naiv zu glauben, dass man erst im späten 10. Jh. […] darangegangen ist, diese Texte zu illustrieren. Wir haben eine verlorene Tradition bis in die Zeit Augustinus und Hieronymus […] anzunehmen," von Baldass, Miniaturen, S. 217.

268 Cavallo, Genesi, S. 221; Reynolds, Image, S. 31; Cavallo, Rappresentazione, S. 394 f.

269 Marinis, Liturgical Scrolls, S. 310.

270 Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 76.

271 Marinis, Liturgical Scrolls, S. 311; Cavallo, Cantare, S. 55; Cavallo, Genesi, S. 228. Vgl. Jerusalem, Bibliothek des griechisch-orthodoxen Patriarchen, Hagios Stavros 109, Marinis, Liturgical Scrolls, S. 311. Zum Rotulus in Jerusalem vgl. Grabar, Rouleau liturgique, S. 161, 163–199. Er entstand im 11. Jh. in Konstantinopel, ist auf beiden Seiten beschrieben und weist so gut wie keine figürlichen Darstellungen auf; Schellewald, Zeremoniell, S. 144–148.

272 Bei der Ausnahme handelt es sich um die Josua-Rolle, die wohl um 950 in Konstantinopel geschrieben und illuminiert wurde (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Pal. graec. 431), Tsamakda, Joshua Roll, S. 207–213.

273 Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 76 f.; Kelly, Exultet, S. 20–24; Marinis, Liturgical Scrolls, S. 310.

274 Belting, Malerei, S. 183; Cavallo, Cantare, S. 54; Zchomelidse, Art, S. 37; Gerstel, Liturgical Scrolls; Jacob, Rouleaux, S. 70. Zu möglichen byzantinischen Vorbildern aber schon Cavallo, Genesi, S. 221–223; Wurfbain, Liturgical Rolls, S. 14 f.

275 Zudem werden auch die griechischen Rotuli erst in letzter Zeit systematischer untersucht, Jacob, S. 69–71. Ein Überblick zu griechisch-italienischen Manuskripten bei Cavallo, Cultura.

ältestes Beispiel datiert in den Übergang vom 9. zum 10. Jahrhundert; es handelt sich um eine Rolle, die im basilianischen Kontext in Kalabrien verortet werden kann (Grottaferrata, Cryptensis Γ.β. VI). Wie die meisten orthodoxen Rollen Süditaliens enthält sie die Liturgie nach Johannes Chrysostomos und dem Kirchenvater Basilius, die zu Beginn des 10. Jahrhunderts in den basilianischen Messen eingeführt wurde.[276] Einen Rotulus aus dem Salento lokalisiert Jacob in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, er enthält den Text zur Weihe einer Kirche, wurde also ebenfalls in bischöflichem Kontext genutzt (London, BL Arundel 529).[277] Bari 3 legt nahe, dass griechische Rollen auch in Bari genutzt wurden (vgl. Kap. 2.1.2). Zudem erwähnt eine Bareser Urkunde von 1032 ein griechisches *kontakion* (*kondakion peri tes leitourgias*).[278] Eine Nutzung liturgischer Rollen in den griechischen Klöstern Süditaliens kann somit als gesichert gelten, auch lange nach der normannischen Eroberung der Region.[279]

Eine Orientierung der langobardischen Bevölkerungsschichten am mächtigen Kaiserreich im Osten, wie sie im Entstehungskontext der Exultet-Rollen somit vorliegen könnte, ist bei weitem kein Phänomen des 10. Jahrhunderts, wie unter anderem der Bau der Sophienkirche in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Benevent belegt. Sie entstand als Pfalzkapelle und Teil des Palastes des langobardischen Herzogs Arechis II. (758–787) und wurde noch vor 768, also vor der Konsolidierung des langobardischen Herzogtums Benevent 774, vollendet.[280] Bei dem Bau handelt es sich um einen Zentralbau mit zwei Umgängen, dem sich im Osten drei Apsiden anschließen, von denen die zentrale durch ihre Größe herausgehoben ist. Durch die zwei durch antike Säulen gebildeten Umgänge formt sich in der Mitte ein überkuppeltes

276 Jacob, Rouleaux, S. 92; Schellewald, Zeremoniell, S. 141 f. Daneben wurden aber auch Vespern sowie Gebete zu spezifischen Festen wie der Kommunion oder für Hochzeiten auf Rollen abgeschrieben, Cavallo, Genesi, S. 222 f.; Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 76 f.

277 Bei den weiteren, orthodoxen Rollen aus Süditalien handelt es sich um ein *Kontakion Officii Ecclesiastici* aus dem 10. Jh., das nicht mehr erhalten ist, aber im ‚Diarium Italicum' von Bernard de Montfaucon (1702) erwähnt wird; vermutlich enthielt es einen Taufritus. Hinzu kommt das ebenfalls nicht mehr erhaltene ‚Cryptoferratense Arsenii', das die Liturgie des heiligen Basilius enthielt. Ein Kolophon überliefert das Jahr der Entstehung (1001) und den Namen des Kopisten, eines Mönchs Arsenius. Ms. Messanensis gr. 177 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana) datiert kurz nach 1005 und entstand in oder um Rossano, Jacob, Rouleaux, S. 73–76.

278 Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. Nitto de Rossi u. Nitti di Vito, Nr. 18, Jacob, Rouleaux, S. 93.

279 Cavallo meint, die Verbreitung der Rotuli geschah auch über wandernde Mönche, etwa von Kalabrien nach Kampanien, Cavallo, Cantare, S. 54 f. Vgl. dazu auch Wurfbain, Liturgical Rolls, S. 14 f. Vgl. zur Flucht kalabresischer Mönche nach Apulien auch von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 159. Ms. Borgianus gr. 27 (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana), in dem des Erzbischofs Alfanus von Salerno und Roger Bursas gedacht wird, entstand in normannischer Zeit, Jacob, Rouleaux, S. 82 f. Ebenso weisen lokale Liturgien, wie etwa in Salerno, noch weit bis in die frühe Neuzeit griechisch-orthodoxe Elemente auf, sei dies in der Verzeichnung von Texten auf Griechisch oder im Singen byzantinischer Hymnen, Kelly, Chant, S. 180; Kelly, Musica, S. 191.

280 Belting, Hof, S. 180–182. Ab dem 9. Jh. ist sie urkundlich als Krönungskirche belegt, ebd., S. 185.

Hexagon.[281] Das architektonische Vorbild ist durch das Patrozinium der Kirche und in ihrer Doppelfunktion als Sophien- und Pfalzkapelle deutlich in der Konstantinopolitaner Sophienkirche auszumachen.[282] In zeitgenössischen langobardischen Quellen, etwa der ‚Translatio' der 12 Märtyrer, wird auf Justinian als Erbauer des Vorbildes verwiesen und auch spätere Quellen suchen immer wieder diesen Vergleich.[283] Arechis II. nahm als erster Fürst der *Langobardia minor* den Titel *princeps* an, womit eine relative Unabhängigkeit des Dukates von der fränkischen Oberhoheit einherging. Die Nachahmung der Konstantinopolitaner Sophienkirche muss wohl in diesem Kontext gesehen werden. Das Oströmische Reich fungierte als christliche Referenzmacht im Mittelmeerraum und Bestrebungen, politische Eigenständigkeit und Legitimität mit den Mitteln der Kunst zu repräsentieren, manifestierten sich gerade im Süden der Apenninhalbinsel immer wieder. Herrscher suchten bewusst diese Verbindung, um sich in eine Traditionslinie mit dem christlich-römischen Reich zu setzen.[284] Ähnlich wie Arechis II. durch den Bau seiner Palastkapelle im 8. Jahrhundert seine Erhebung zum *princeps* durch Verweise auf das zeitgenössische, aber auch spätantike Konstantinopel konsolidieren wollte, mag dies Bischof Landulf I. 200 Jahre später in Form der liturgischen Rolle getan haben.

Ein neues Medium

Das Medium der Rolle wurde womöglich für die liturgische Funktion der bischöflichen Ordinationen, der *Benedictio fontis* und der *Benedictio cerei* aus Byzanz nach Benevent ‚importiert', es zeigte sich aber auch, dass in Benevent zu Abschrift und Ausmalung eine ganze Reihe an weiteren Referenzpunkten zur Verfügung standen. Es verwundert, dass in der bisherigen Suche nach medialen Vorbildern jüdische Tora-Rollen so gut wie keine Beachtung erfuhren. Dies mag an der spärlichen Auseinandersetzung der europäischen Kunstgeschichte mit der jüdischen Kunst liegen, die wiederum durch eine nur fragmentarisch überlieferte materielle Kultur bedingt ist. Linda Safrans Publikation zum mittelalterlichen Salento geht dieser Forschungslücke für das südliche Apulien nach und versammelt eine Vielzahl an Objekten und Inschriften, die Hinweise auf die bedeutenden jüdischen Gemeinden im Salento geben.[285] Aus anderen apulischen Städten, wie etwa Bari oder Trani, sind ebenfalls jüdische Gemeinden im Mittelalter bekannt; zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet sind jedoch noch

281 Belting, Hof, S. 176 f.

282 Ebd., S. 184. Die Sophienkirche ist nicht die Kathedrale von Benevent, diese liegt weiter unten in der Stadt. Sie wurde im 2. Weltkrieg komplett zerstört.

283 *Hic dux Arichis pario de marmore templum construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Iustiniane, tuus labor omni pulcrior* (sic) *arce*, zitiert nach Belting, Hof, S. 183.

284 Ebd., S. 185. Keineswegs kann hier also die Rede vom byzantinischen ‚Einfluss' sein; einerseits, weil die Langobarden diese Verbindung bewusst suchten, andererseits, weil große Regionen Süditaliens bis weit ins 11. Jh. Teil des Byzantinischen Reiches waren und Austauschprozesse zwischen diesen und dem Langobardenreich alltäglich waren.

285 Safran, Salento.

nötig.[286] Die Rollenform war und ist im Judentum nicht allein der Tora vorbehalten: Die teilweise auch bebilderten Esther-Rollen trugen zur alljährlichen Aktualisierung der Esthergeschichte während des Purimfestes bei; das älteste erhaltene Exemplar entstand jedoch erst Mitte des 16. Jahrhunderts.[287]

Ob nun in religiöser Abgrenzung zu jüdischen, griechisch-orthodoxen oder antiken Rollen in Benevent eine vertikale, bebilderte Form gewählt wurde oder man gänzlich eigene Akzente setzen und ein eigenes Medium schaffen wollte, kann bisher nicht beantwortet werden. Der Fall der byzantinischen Rollen zeigt, dass die fehlende Auseinandersetzung mit den erhaltenen Rollen bisher zu einigen Fehleinschätzungen führte.[288] Gerade die Suche nach ‚direkten Vorbildern' musste scheitern: Exultet-Rollen entsprechen in ihrer Vertikalität weder antiken noch jüdischen Rollen und im Layout beziehungsweise der Art ihrer Illuminierung weder dem ‚Rotulus von Ravenna' noch griechisch-orthodoxen Rollen. Mehr noch sollte an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass die Rollenform für das liturgische Ritual aus verschiedensten Kontexten bekannt war und die Illustrierung ein europäisch-christliches Element war, das seine Vorbilder womöglich im Codex hatte. Wie dort nehmen die Bilder der Exultet-Rollen die gesamte Breite des Bogens an, treten durch ihre Dimension und Bedeutung also keineswegs hinter denen der Texte zurück.[289] Der Bildgebrauch unterscheidet sich von dem der orthodoxen Rollen sehr, was durch andere liturgische Funktionen und womöglich auch andere Arten von Sichtbarkeit bedingt gewesen sein mag. Vieles weist somit darauf hin, dass man in Benevent bewusst ein neues und eigenständiges Medium konstituieren wollte, das geeigneter war, die eigenen Ansprüche zu materialisieren.[290] Hingegen scheint das Medium in der orthodoxen Liturgie – zumindest in Süditalien – keinen besonders großen Erfolg gehabt zu haben: Viele Rotuli wurden wie im Falle von Bari 3 für andere Zwecke wiederverwendet. Dies könnte auch mit einer bereits erfolgten symbolischen Besetzung des Mediums durch die beneventanische Kirche zusammenhängen. Festzuhalten bleibt, dass die vertikale Rollenform in der

---

286 Ich danke Martin Raspe (Rom) für den Hinweis auf die Tora-Rollen und die Diskussion dazu. Vgl. zu Trani und u. a. Oria: Saban, Cultura; Safran, Salento. Es gab viele größere jüdische Gemeinden in Apulien, „sie genossen Rechtsschutz der byzantinischen Behörden". Erst unter den Normannen waren Juden weniger geduldet, von Falkenhausen, Untersuchungen, S. 144 f.

287 Rohrbach, Aura, S. 202; Franz-Klauser, Estherrolle; Gutmann, Estherrolle.

288 Maniaci u. Orofino finden zu viele Unterschiede, etwa im Layout, sodass sie meinen, die byzantinischen hätten die Exultet-Rollen nicht ‚direkt' beeinflusst, Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 78. Auch Zchomelidse schließt byzantinische Rollen als Vorbilder für die süditalienischen Manuskripte aus, Zchomelidse, Schriftrollen, S. 9.

289 Zur „Eroberung" der Seite durch das Bild vgl. Weitzmann, Illustrations, S. 83–112. Zu den verschiedenen medialen Möglichkeiten im Text-Bild-Verhältnis in Codex und Rolle vgl. Worm, Medium.

290 Aufgrund der Vielfältigkeit und Quantität der möglichen Vorbilder für Exultet-Rollen gerade im süditalienischen Kontext verwundert es eher, dass illuminierte liturgische Rollen dort nicht schon vor dem 10. Jh. für die lokale Liturgie entstanden. Byzantinische Rollen hingegen waren eventuell gar nicht für die *Sichtbarkeit* hergestellt, Maniaci u. Orofino, Rouleaux, S. 79; Gerstel, Liturgical Scrolls, S. 195–204.

griechischen Kirche weit verbreitet war und vieles darauf deutet, dass diese auch in Benevent bekannt war. Dabei müssen griechische Rollen nicht als einziges ‚direktes' Vorbild verstanden werden; auch die in Mailand genutzten liturgischen Rollen müssen durch die hohe Mobilität von Klerikern in Benevent rezipierbar gewesen sein. Die verschiedenen Inspirationsquellen sind vielmehr ein Hinweis darauf, auf wie vielen Ebenen die Form der Rolle in Benevent ihre Bedeutung *entfalten* konnte: Mit ihnen einher gingen neben der Sakralität auch Konnotationen von Repräsentation, Legitimation und der Konsolidierung von Macht.

2.3.4 Inszenierungen eines Mediums

Die Form der Rolle war im Vergleich mit der des Codex enger mit dem *gesprochenen* Wort verbunden, wie oben herausgearbeitet wurde. Wer die Rolle in den Händen hatte, besaß auch Verfügungsmacht über das Wort; sei dies im christlich-theologischen oder im politisch-repräsentativen Kontext. Exultet-Rollen nutzen diese Mediensemantiken in regional oft unterschiedlicher Art und Weise, doch *dass* das Medium in der Konzeption der Rollen zentral war, darauf verweist auch die Inszenierung der Rolle im Bild; die Medienwahl ging also durchaus Hand in Hand mit ihren performativen Möglichkeiten.[291]

Die Miniaturen der Exultet-Rollen spiegeln vor allem in den Darstellungen liturgischer Handlungen ein hohes Maß an Selbstreferentialität und Performativität. Eine der zentralen und außergewöhnlichsten Szenen des Exultet-Zyklus ist jene, in der sich der Diakon an die anwesenden *Fratres carissimi* wendet – *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate.*[292] In den Miniaturen erscheint der Diakon auf der Kanzel, vor ihm ist der Osterleuchter mit der Osterkerze positioniert und in Händen hält er den bereits zum Teil entrollten Rotulus. Meist sind auch der Bischof sowie einige Kleriker zu sehen, in vielen Rotuli erscheinen zudem Laien. Die Darstellung des Rotulus variiert, manchmal erscheint er pergamentsichtig belassen, in anderen Fällen ist er farblich hervorgehoben.

Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung von Rollen in Bildern im Mittelalter recht häufig; meist erscheinen sie in Form von Spruchbändern oder in den Händen von Propheten oder Evangelisten, wo sie sinnbildlich für das von ihnen übermittelte Wort Gottes stehen. Oft „genügt […] schon die unbeschriebene Rolle als Hinweis, als Sinnbild des Evangeliums".[293] Wo die Rollen beschrieben sind, erscheinen meist nur die einleitenden Worte eines Textes oder einer Bibelstelle, die dann repräsentativ für den gesamten Text stehen.[294]

---

291 Zchomelidse, Art, S. 39.

292 Vgl. Anhang 1.1.

293 Wittekind, Schriftband, S. 343.

294 Ebd.

Abb. 49 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Gaeta; Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1 (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 346).

Eine *Fratres carissimi*-Darstellung, in der Text auf der gemalten Rolle zu erkennen ist, findet sich in der ältesten Rolle von Gaeta, wo die ersten Worte des Prologs zu lesen sind (Abb. 49).[295] Die Miniatur ist wegen zweier weiterer Details bemerkenswert: Die Rolle läuft nach unten spitz zu, wie sich dies auch an den ersten Pergamentbögen von Vat. lat. 9820 und dem Bareser Benediktionale zeigt. Zudem ist hier der *umbilicus* mit abgebildet, um den die Pergamentbögen gerollt waren: Zwei goldene Dreiecke ragen aus dem noch aufgerollten Teil heraus. Auch in der *Laus cerei*-Szene in Montecassino 2 läuft die Rolle spitz nach unten zu, hier ist auch die Kordel zu sehen, die an der Spitze befestigt war, um den Rotulus in geschlossenem Zustand zu verschnüren (vgl. Abb. 23). In beiden Fällen wurde offensichtlich Wert auf eine realitäts- beziehungsweise gebrauchsnahe Darstellung des Mediums gelegt.

In Pisa 2 findet sich eine beschriftete Rolle nur in der Eingangsszene des Diakons auf dem Ambo (vgl. Abb. 37); erstaunlicherweise wird der Rotulus in der Versammlung der *Fratres carissimi* nicht mehr gezeigt. Darüber hinaus weisen weitere Rollen Text auf oder deuten diesen an: das älteste Objekt Vat. lat. 9820 – bei der Segnung der Osterkerze liest man hier auf der gemalten Rolle *ut supernae benedictionis munus accomodes* –, Vat. lat. 592, Exultet Paris nouv. acq. lat. 710 und eine spätere Rolle aus Montecassino (Cas. 724 [B I 13], 3).[296] Während auch in Troia 1 Schriftzeichen auf

295 Pace, Gatea 1, S. 342.

296 In der Rolle aus Fondi erscheint nur ein P auf der Rolle, in den anderen Zickzack- oder Wellenlinien, die eventuell Schrift andeuten sollen.

Abb. 50 | *Salvum fac populum*, Exultet-Rolle, um 1050, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 1 (Maitilasso, Troja, S. 74).

Abb. 51 | *Salvum fac populum*, Exultet-Rolle, 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 2 (Maitilasso, Troja, S. 84).

der Rolle zu erkennen sind (Abb. 50), kopiert das zweite Exemplar aus Troia diese Selbstreferentialität nur noch durch die Form der Rolle, sie erscheint in der Szene der Versammlung der Gläubigen ohne Text (Abb. 51).[297]

Andere Beispiele weisen Text nicht in Form von Schrift auf, sondern evozieren diesen nur durch verschiedenfarbige Querstreifen. In der Rolle aus dem Domschatz in Capua tauchen auf der gemalten Rolle in der Szene der Kerzenweihe derartige Streifen auf (Abb. 52), ebenso in Montecassino 2 und dem Exemplar aus Salerno. Eventuell stellen diese nur Textzeilen dar, die durch die Farbigkeit besser voneinander

297 Magistrale, Troia 1, S. 180. Weitere Darstellung der Rolle ohne Text: Vat. lat. 3784 (*Fratres carissimi*), Gaeta 2 (*Sacrificium vespertinum*), London (Weihe der Osterkerze), Fondi (Weihe der Osterkerze), Capua (Weihe der Osterkerze), Montecassino 2 (*Fratres carissimi*), Bari 2 (*Fratres carissimi*).

Abb. 52 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 11. Jahrhundert, Capua; Capua, Tesoro della Cattedrale, Exultet (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 300).

absetzbar sind; möglich ist aber auch, dass hier eine verkürzte Darstellung des Bild-Text-Bezuges auf den Bildern zu finden ist.

Inszenierung des Mediums im Bild

Zu dieser besonderen Aufmerksamkeit für das eigene Trägermedium ist die ebenfalls oft prominente Inszenierung der Rollen im Bild zu zählen. Sie erscheinen in den meisten *Fratres carissimi*-Darstellungen im Zentrum der Szene; aber auch in den Dedikationsszenen ist die Wiedergabe des Rotulus von Bedeutung, wie das Beispiel Montecassino 2 zeigt (vgl. Abb. 26). In dem in Paris aufbewahrten Exemplar (Exultet Paris nouv. acq. lat. 710) erstreckt sich der ausgerollte Rotulus bereits über die gesamte Höhe des Ambo (vgl. Abb. 2), eine ähnliche Darstellung findet sich in Troia 3 (Abb. 53). In diesem Fall ist der Ambo so hoch und schmal, dass er durch die mauerartige Oberfläche ähnlich einem Turm erscheint, von dem sich der Rotulus herabrollt und in

Abb. 53 | Verlesen des *Exultet*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (Maitilasso, Troja, S. 99).

Abb. 54 | Kerzenweihe, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (Maitilasso, Troja, S. 120).

Abb. 55 | *Sacrificium vespertinum*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (Maitilasso, Troja, S. 116).

seiner Vertikalität geradezu ausstellt. In der Kerzenweihe desselben Exemplars ist der Rotulus wieder ausgerollt vom Ambo zu sehen, er wird unten sogar noch von einem weiteren Kleriker gehalten (Abb. 54), wobei die Praxisnähe hier im Bild überrascht.

Aufschlussreich sind auch die Miniaturen, in denen kein Rotulus dargestellt wird, sondern ein Codex. Dies lag vermutlich an der Semantik der Rolle, die nur mit einem besonderen Moment der Liturgie assoziiert wurde. So etwa erscheint in der Szene des *Sacrificium vespertinum* in Troia 3 und dem in London aufbewahrten Rotulus (Exultet Add. 30337) ein Codex in den Händen des Diakons (Abb. 55). Auch fungiert der Codex immer wieder als Attribut des Bischofs (vgl. Abb. 48a; Abb. 56). Dass das Medium des Rotulus klar mit der *Exultet*-Liturgie in Verbindung gebracht wurde, zeigen Miniaturen aus anderen süditalienischen Manuskripten, wie dem Fragment eines Graduales, das vermutlich im 10. Jahrhundert in Capua entstand (Abb. 57),[298] und einem Codex aus Molfetta aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 58).[299] In beiden Fällen wird die *Exultet*-Liturgie bildlich wiedergegeben; zu sehen ist jeweils ein Diakon vor einer Kerze, der einen Rotulus in den Händen hält.[300] In der Miniatur aus dem 10. Jahrhundert steht der Diakon am rechten Bildrand und hält die entfaltete Rolle. Ihm

298 Cavallo, Cantare, S. 54; Cavallo, Genesi, S. 226.

299 Cavallo, Cantare, S. 54 f.; Wurfbain, Liturgical Rolls, S. 10; Bertaux, Art, S. 231.

300 Womöglich besaß Capua zu dieser Zeit jedoch ebenfalls eine derartige Rolle, wie ein Eintrag im ‚Codex Diplomaticus Caietanus' offenbart: Dort wird für das Jahr 964 unter den Objekten, die ein Priester Peter der Kirche San Michele Archangelo in Planciano stiftete, *unum rotulo ad benedicendum cereum et fontes* aufgezählt, Cavallo, Cantare, S. 53.

Abb. 56 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, Mitte 13. Jahrhundert, Salerno; Salerno, Museo Diocesano, Exultet (Museo Diocesano *San Matteo*, Salerno).

Abb. 57 | Graduale, 10. Jahrhundert, Capua; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10673, fol. 35v (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 54).

Abb. 58 | Molfetta, Fondo del Capitolo Cattedrale dell'Archivio diocesano (Cavallo, Orofino u. Pecere, Exultet, S. 55).

gegenüber befinden sich zwei weitere Kleriker, von denen einer die Osterkerze (oder den Osterleuchter) greift; sie alle sind von einem mit Perlstab umrandeten Nimbus hinterfangen. Die spätere Darstellung zeigt einen im Vergleich zur Exultet-Rolle unterdimensionierten Kleriker. Fast hat er Mühe, den ausgebreiteten Rotulus auf dem Lesepult zu handhaben. Umgeben wird die Szene von blühenden Blumen und bunten Blättern, die wohl auf den Frühling beziehungsweise auf Ostern verweisen. Unklar ist, inwiefern hier noch eine Art Bedeutungsperspektive zu fassen ist oder ob liturgische Rotuli in dieser Zeit bereits monumentale Maße annahmen. Auf beiden Rollen ist Schrift zu erkennen, jedoch keine Andeutung von Miniaturen.

Die schon beschriebene mediale Selbstreferentialität vieler Miniaturen macht deutlich, wie bedeutsam das Trägermedium für die Funktion des Objektes war, aber auch, dass dieses Medienbewusstsein in der Konzeption und materiellen Ausführung der Rotuli von großer Bedeutung war. Es ist jedoch nicht nur auf den süditalienischen Raum beschränkt: Griechische liturgische Rollen wurden zwar nur selten bebildert, doch wenn das geschah, maß man der Selbstreferentialität eine bedeutende Stellung bei. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Frontispiz der Rolle aus Patmos, in der der heilige Basilius in einer eindrucksvollen liturgischen Architektur mit einer Rolle in den Händen die Messe zelebriert (Abb. 59). Ihm zur Seite sorgen zwei Kleriker mit *flabelli* dafür, dass die eucharistischen Gegenstände auf dem Altar von Fliegen verschont bleiben.[301] Die Darstellung fungiert hier als Art Autorenbild, versinnbildlicht

301 „Zwei Diakone sollen zu beiden Seiten des Altars einen Fächer aus leichten Häutchen oder einen Wedel von Pfauenfedern oder von Leinwand halten und sanft die kleinen Insekten verscheuchen, damit sie nicht in die Kelche eindringen", ‚Constitutiones Apostolorum' VII, 12,3 zitiert nach Frese, Aktualpräsenz, S. 103.

Abb. 59 | Frontispiz, ‚Basilius-Liturgie', 2. Viertel 12. Jahrhundert; Patmos, Kloster des Heiligen Johannes des Theologen, Cod. 707 (Schellewald, Zeremoniell, S. 143, Abb. 1).

aber laut Barbara Schellewald auch die Monumentalität der Liturgie. Gerade dass hier kein Rahmen die Szenerie dem Text gegenüber abgrenze, unterstreiche die Unmittelbarkeit dieser Darstellung.[302] Im unteren Bereich geht die Architektur in florale Gebilde über; die Ornamentik erinnert hier wieder sehr stark an die oft in byzantinischen und muslimischen Manuskripten zu findende Zierleiste zu Beginn eines Textes. Ähnlich wie dort fungiert die Festarchitektur in der Patmos-Rolle auch als *Tor* zum Text – sowohl inhaltlich wie auch formal.

Bei der in den Exultet-Rollen oftmals zu findenden Zurschaustellung der Selbstreferentialität überrascht es, weshalb im Bild nur die Form der Rolle, nicht aber deren Bebilderung aufgegriffen wurde. Gerade die Illuminierung unterscheidet die süditalienischen Manuskripte von anderen liturgischen Rollen; die Miniaturen und ihre performativen Möglichkeiten waren ein zentraler Aspekt der Medialität und damit der Funktion der Objekte. Möglicherweise ist die Nicht-Darstellung des Bildes im Bild durch den liturgischen Kontext bedingt, wo Bilder nicht notwendig waren, Schrift hingegen auf das Wort Gottes verweisen konnte. Ein anderer Grund könnte die Fernwirkung sein, auf die die Objekte ausgelegt waren: In den meisten Exultet-Rollen fällt auf, dass die Darstellungen nicht besonders kleinteilig gestaltet sind und dies auch nicht nötig war, wenn die Betrachter sich in einiger Entfernung der Rolle aufhielten. Die Evokation von Bildern durch die Andeutung eines Bild-Text-Bezuges in einigen gemalten Rollen kommt der Darstellung von Bildern somit wohl am nächsten (vgl. Abb. 52).

Inszenierung des Mediums vor und nach dem *Exultet*-Gesang

Leider lässt sich aus den Quellen recht wenig über den Verbleib der Exultet-Rollen vor und nach ihrer liturgischen Nutzung herauslesen. Die Montecassiner Quelle beschreibt den Rotulus (oder Codex), wie er vom Diakon vom Altar genommen wurde (*Tunc diaconus postulata benedictione a sacerdote tollat benedictionem cerei desuper altare*). In der römischen Liturgie befand sich die Rolle offensichtlich zunächst auf dem Altar, von wo sie aufgenommen und mit auf die Kanzel getragen wurde.[303] Ob dem Diakon dort beim Entrollen der unhandlichen Objekte assistiert wurde, oder ob es Vorrichtungen am Lesepult gab, mit denen er den Rotulus blockieren konnte, ist nicht bekannt. Vermutlich hatte er die Möglichkeit, den zumeist hölzernen *umbilicus* am Pult einzuklemmen, denn den schweren Rotulus mit nur einer Hand zu entrollen,

302 Marinis, Liturgical Scrolls, S. 312 f.; Schellewald, Zeremoniell, S. 142–144; Patmos, Johanneskloster, Ms. 707.

303 Aufbewahrt wurden die Rollen außerhalb ihrer liturgischen Inszenierung in eigens für sie geschaffenen Kapseln, die ähnlich kostbar gestaltet gewesen sein müssen. In der Antike wurden Rollen wohl in runden Behältern gemeinsam mit weiteren aufbewahrt, wie bildliche Quellen nahelegen. Weder in dem auf ein antikes Vorbild rekurrierenden karolingischen Evangelistenbild von Markus (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 17968, fol. 55v, Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84238343/f118.item [27.11.2024]), noch in einer mosaizierten Darstellung des Evangelisten Matthäus in San Vitale in Ravenna erscheinen die Rollen extra in Kapseln verpackt.

während er etwa den Segensgestus zur Weihe der Kerze mit der anderen ausführte, erscheint kaum möglich. Die meisten Rollen – ob diese nun vertikal oder horizontal verliefen – weisen oder wiesen einen oder zwei dieser *umbilici* auf, doch sind nur sehr wenige davon erhalten, weshalb über deren Beschaffenheit nicht viel bekannt ist.[304] Aus Erwähnungen bei Martial und Lukian ist zu entnehmen, dass diese farbig gefasst oder sogar vergoldet gewesen sein konnten.[305] Für die Handhabung von Tora-Rollen sind die Stäbe bis heute unabdinglich.[306] Antike Rollen hatten im Vergleich zu diesen jedoch nur einen dieser Stäbe, der oft nur lose in die Mitte gesteckt war, ohne dass das Pergament daran befestigt war.[307] Von der Seite betrachtet erscheinen antike Rotuli und Exultet-Rollen als eine Art Schnecke, die sich um einen zentralen Punkt windet; die Bezeichnung *umbilicus* (im Griechischen werden sie analog als *omphalos* bezeichnet) verweist genau darauf.[308] Die Mailänder Quelle aus dem ‚Beroldus' erwähnt keinen Ambo, von dem die Rolle zur Segnung der Kerze verlesen wurde, jedoch einen Subdiakon, welcher die Schriftrolle vor dem Diakon halten musste, bis dieser das Wachs und das Feuer gesegnet hatte (*debet portare rotulum* […] *et debet tenere ipsum rotulum ante diaconum, donec legerit et benedixerit ceram et ignem*).[309] Hier wird also beschrieben, wie der Diakon in der Liturgie bei der Handhabung des Rotulus von einem Subdiakon unterstützt wurde.

Was nach der *Benedictio cerei* in der beneventanischen Liturgie mit der Rolle geschah, ist ebenso unklar. Der Diakon kehrte nach dem Entzünden der Kerze durch einen Akolythen und dem *Exultet*-Gesang zum Altar zurück; in keiner der Quellen findet das Medium der *Benedictio cerei* nun mehr Erwähnung. Im Falle von Evangelienbüchern lässt sich besser rekonstruieren, wo der Codex nach seiner liturgischen Nutzung beziehungsweise Inszenierung verblieb. An bedeutenden christlichen Festtagen begleitete in der Papstliturgie auch ein kostbares Evangeliar den Papst auf dessen Ritt zwischen den Stationskirchen. „[Ein] Akolyth bringt dann das in sein Gewand gehüllte Buch in den Chor der Kirche, wo es der Subdiakon ehrfurchtsvoll auf den Altar legt."[310] Der Diakon, der das Evangelium verlesen sollte, warf sich zunächst vor dem Papst auf den Boden, um ihm die Füße zu küssen; der Papst seinerseits bat um Gottes Gnade für die folgenden Handlungen des Diakons. Anschließend trat Letzterer zum Altar, vollzog dort den Buchkuss und nahm das Evangeliar auf, um sich mit ihm zur Kanzel zu begeben. Auch dieser kurze Weg ist in den ‚Ordines Romani' genau

304 An Troia 2 ist ein mittelalterlicher hölzerner *umbilicus* erhalten, von dem jedoch keine guten Abbildungen zu finden sind.

305 Birt, Buchrolle, S. 232 f.

306 Giele, Peltzer u. Trede, Rollen, S. 680.

307 Birt, Buchrolle, S. 228.

308 Das damalige Zentrum der christlichen Welt, Jerusalem, wurde als *umbilicus mundi* verstanden, aber auch Christus als Nabel bezeichnet, um den herum sich die (christliche) Welt entfaltete, vgl. Wolf, Umbilicus.

309 Beroldus, hg. v. Magistretti, S. 109 f., nach Jacob, Rouleaux, S. 96.

310 Heinzer, Inszenierung, S. 45. Er zitiert nach Ordines romani, hg. v. Andrieu, § 31, S. 77.

beschrieben: Zwei Subdiakone mit Rauchfass und zwei Akolythen mit brennenden Kerzen prozessierten vor dem Diakon. Sie positionierten sich neben dem Ambo, sodass der Diakon sie passierte, um zur Kanzel zu gelangen.[311] Die zu lesende Stelle im Codex war bereits markiert,

> [a]uch der scheinbar banale Vorgang der Buchöffnung wird daher zeremoniell aufgewertet: Der Subdiakon, der kein Rauchfass trägt, lässt sich das Buch auf seinen linken Arm legen und öffnet den Codex für den Diakon an der mit einem Lesezeichen gekennzeichneten Stelle, in die der Diakon seinen Finger legt. Der Diakon stellt sich dann mit dem Buch auf die oberste Stufe des Ambo (*in loco lectionis*), und die Subdiakone ziehen sich – im Sinne einer räumlichen Verdeutlichung des Rangs – auf eine weiter unten gelegene Treppenstufe zurück, solange der Diakon das Evangelium vorträgt.[312]

Nach dem Verlesen des Evangeliums nahm einer der Subdiakone das Buch wieder an sich und reichte es dem ihm am nächsten stehenden Subdiakon. „Dieser hält es vor seine Brust und reicht es allen an der Liturgie Beteiligten ihrer Ordnung nach zum Kuss, wobei er seine Hände dabei mit dem liturgischen Gewand verhüllt."[313] Im Anschluss wurde das Evangeliar nicht zurück auf den Altar gebracht, sondern wieder in seiner Umhüllung verschlossen. Vermutlich geschah dies an der Chorschranke nahe der Kanzel, bevor ein Akolyth es wieder zurück in den Lateran brachte.[314]

Nicht nur der päpstliche liturgische Kontext unterscheidet den hier beschriebenen Ablauf von dem in Bari möglichen in der Osternacht. Auch die medialen Bedingungen divergieren grundlegend voneinander: Während ein Codex wieder geschlossen und vom Diakon zurück auf den Altar gelegt werden kann, gestaltet sich dies bei einer Rolle weitaus schwieriger. Ein Aufrollen durch den Diakon auf der Kanzel scheint schwer vorstellbar: Dies würde nicht nur zu viel Zeit in Anspruch nehmen, ein solcher Moment des ‚Aufräumens' wäre zudem in der feierlichen Umgebung nicht vorstellbar – zudem, wenn sich mit dem Aufrollen des Rotulus eschatologische Assoziationen verbanden. Blieb die Rolle an der Kanzel hängen? Dann würden viele Rotuli – bei einer Länge von bis zu 10 Metern und gar darüber hinaus – einen Großteil des Presbyteriums bedecken und nicht nur die der Taufe folgende Eucharistiefeier stören, sondern auch die Unversehrtheit des Manuskriptes selbst gefährden. Möglich ist jedoch, dass die Rolle bereits während des Gesangs von einem zweiten Kleriker, etwa einem Akolythen, am unteren Ende wieder eingerollt wurde. Eine Miniatur in Troia 3 verweist genau darauf: In der Darstellung der Weihe der Osterkerze befindet

311 Heinzer, Inszenierung, S. 46.

312 Ebd., S. 47, Ordines romani, hg. v. Andrieu § 61 f., S. 88 f.

313 Ebd., S. 48, Ordines romani, hg. v. Andrieu § 64.

314 Ebd., Ordines romani, hg. v. Andrieu § 65.

sich vor dem Diakon auf dem Boden ein weiterer Kleriker, der den Rotulus unten hält und ihn wieder aufzurollen oder zu drapieren scheint (vgl. Abb. 54). Dies ist die einzige Quelle, die sich für die konkrete Handhabe der Rollen während der Liturgie finden lässt.

Auf den vorangehenden Seiten wurde deutlich, wie grundlegend das Verständnis materialer und medialer Aspekte der Exultet-Rollen für deren Nutzung und Wahrnehmung im liturgischen Raum waren. In diesem Kapitel wurden sie vor allem werkimmanent untersucht. Zunächst war es notwendig, die Objekte historisch und liturgisch zu kontextualisieren, bevor die Herstellung der Rollen diskutiert werden konnte, die wiederum eng mit ihrer Nutzung zusammenhing: Die Rollen wurden wohl von eben den Diakonen abgeschrieben, die die Rollen dann zur Grundlage ihres Gesanges in der Osternacht nutzten. Anhand des unvollendet gebliebenen Rotulus Bari 2 konnte der Herstellungsprozess der Objekte gut nachvollzogen werden. Die Oberflächen der Rollen – die Anordnung von Bild und Text – dienten dann als Ausgangspunkt für die Diskussion medialer Beobachtungen. Das Medium der Rolle wurde im Mittelalter selten genutzt; als Bild- und Schriftträger gingen mit ihr spezifische Konnotationen von Oralität und Unendlichkeit einher. Konkrete Vorbilder für die süditalienischen Exultet-Rollen ließen sich im byzantinischen Raum, aber auch in Mailand und in jüdischen Objekten ausmachen. Dabei wurde jedoch auch offensichtlich, dass Exultet-Rollen durch die einzigartige Kombination von Text und Bild als neues und eigenständiges Medium zu begreifen sind, die den Raum der Betrachter und Betrachterinnen medial und rezeptionsästhetisch ganz besonders einzubinden verstanden. Abschließend wurden diese Objekt-Raum-Bezüge werkimmanent im Bild untersucht und die praktische Nutzung der Rollen in der Liturgie diskutiert, um im folgenden Kapitel räumliche Aspekte der Objekte detaillierter zu verfolgen.