

3 Räume des Exultet

3.1 Materiale Räume

3.1.1 Der mittelalterliche Kathedralraum in Bari

Der räumlich-architektonische Kontext war für den Vollzug des Rituals und dessen Rezeption sowie auch für die Wahrnehmung der Exultet-Rollen von großer Bedeutung. Die Positionierung des Ambos und der Chorschranken bedingte die Sichtbarkeit der Rollen und damit die Funktion der Miniaturen. Der umgebende Raum wirkt somit auf mehreren Ebenen: als architektonisch gebauter Raum, der Objekten und Menschen ihren Platz zuweist, aber auch als soziales Gefüge, in dem jede Person sich in Beziehung zu anderen und zu Objekten setzt. Die Verflechtungen von Objekten und Personen im Raum konstituieren sich auf immaterieller und materieller Ebene und sind im Ritual wiederum eng miteinander verzahnt. An dieser Stelle sollen zunächst die baulichen und materiellen Voraussetzungen der Wahrnehmung von Exultet-Rollen nachvollzogen werden, bevor im folgenden Kapitel auf imaginierte und relationale Räume Bezug genommen wird.

Die heutige Kathedrale San Sabino e Santa Maria Assunta in Bari geht in die 1170er-Jahre zurück. Die geostete, dreischiffige Basilika befindet sich im Zentrum der Altstadt. Neun Joche bilden das Langhaus, dem sich im Osten ein leicht akzentuiertes Querhaus anschließt (Abb. 60). Drei Apsiden, die – dem Bautypus San Nicolas in Bari folgend – von einem Ostbau umfasst werden und daher von außen nicht zu erkennen sind, bilden den Abschluss des Langhauses. Drei Portale geben Einlass in den Kirchenbau.¹ Die Existenz mehrerer Vorgängerbauten ist durch archäologische Untersuchungen und schriftliche Zeugnisse belegt. Erste Grabungen fanden in den Jahren zwischen 1966 und 1976 statt, die damals das Eindringen von Grundwasser in die Unterkirche verhindern sollten.² 2005 wurden die Grabungsarbeiten wieder

1 KAPPEL, San Nicola, S. 156–184 als immer noch sehr guter Überblick zur Bareser Kathedrale; S. 168–183 mit ausführlicher Baubeschreibung.

2 DEROSA, Storiografia, S. 19; PELLEGRINO, Succorpo, S. 105; BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91. Vgl. dazu auch die Publikation von PELLEGRINO, Restauri.

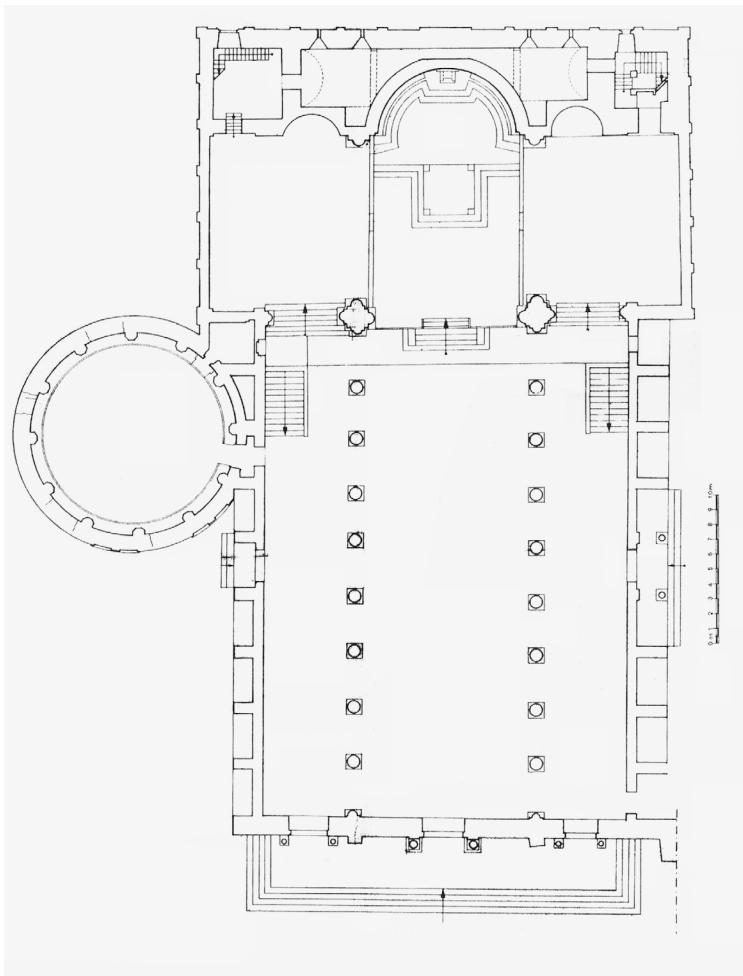


Abb. 60 | Grundriss der Oberkirche der Kathedrale San Sabino, Bari, 1:300 (KAPPEL, San Nicola, Abb. 112).

aufgenommen, mit dem Ziel, den Unterbau zu restaurieren und das Areal durch eine Musealisierung zugänglich zu machen. Der sogenannte *succorpo* konnte damals in mehrere Bauphasen eingeteilt werden: In die römisch-antike Zeit ließen sich mehrere Mauerreste und einige Fußboden-Mosaiken, die ehemals eine *domus* schmückten, datieren; zudem fanden sich Keramikfragmente und ein Teil einer Straße.³ Einer frühchristlichen Basilika konnten weitere Mosaikfragmente sowie einige Fundamente und Mauerreste zugeordnet werden. In den 1030er-Jahren errichtete man darüber einen Neubau; die Räume der frühchristlichen Basilika wurden als Krypta weiterhin

³ DEPALO, Scavi, S. 30.

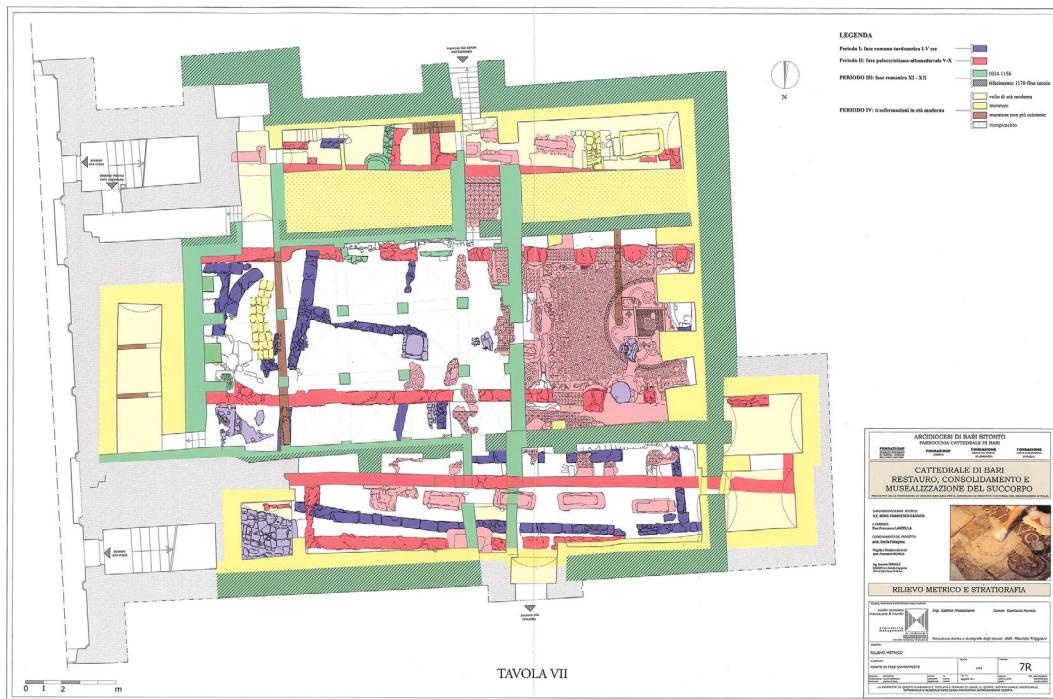


Abb. 61 | Bauphasen der Kathedrale in Bari. Lila markiert die römisch-spätantiken baulichen Reste, Rosa die frühchristliche und hochmittelalterliche (5.–10. Jh.) Bauphase und Grün den romanischen Bau, der 1034 bis 1156 bestand. Die schraffierten Stellen wurden vermutlich in den Neubau ab 1170 übernommen (BELLI D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel VII).

genutzt. Aus einer späten Phase stammen zudem mehrere frühneuzeitliche Gräber und Grabkammern (Abb. 61).⁴

Die frühchristliche Basilika

Die Mauerreste, die bei den beiden Grabungen gefunden wurden, deuten darauf hin, dass es sich bei der frühchristlichen Kathedrale um eine geostete, dreischiffige Basilika mit einer halbkreisförmigen Apsis handelte (Abb. 62). Neben der Apsis befanden sich zwei Pastophorien; die Basilika verfügte über kein Querhaus. Im Norden fand sich eine Art viertes Schiff, in dessen Bereich mehrere frühchristliche Gräber gefunden wurden.⁵ Es ist möglich, dass dieser Raum in Verbindung mit der Taufliturgie stand.⁶ Grabungen waren nicht im gesamten Areal möglich, da sich der Westteil der

4 PELLEGRINO, Succorpo, S. 117.

5 DEPALO, Scavi, S. 38.

6 RISTOW, Baptisterien, S. 23.

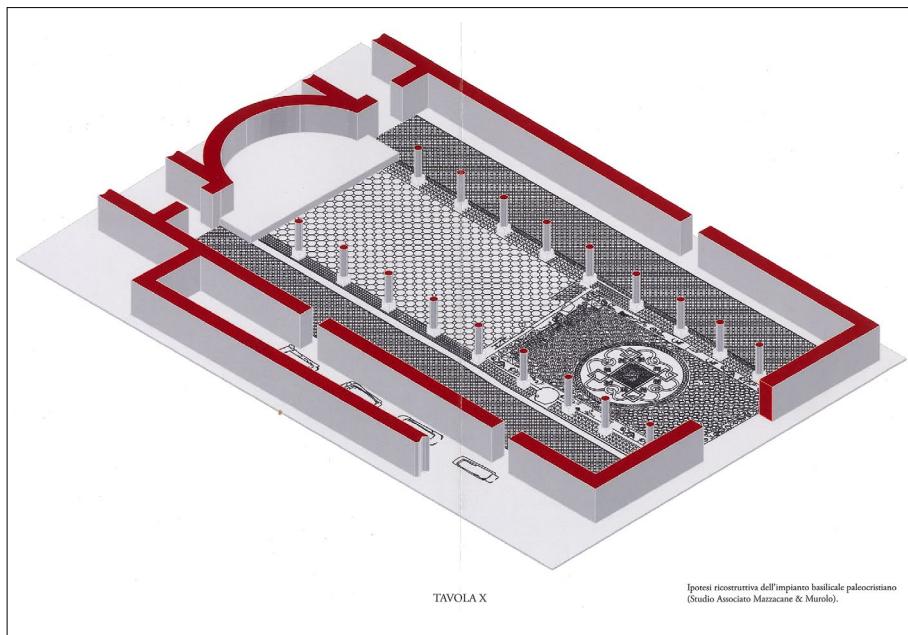


Abb. 62 | Rekonstruktion der frühchristlichen Basilika von Bari (BELLU D'ELIA u. PELLEGRINO, Radici, Tafel X).

frühchristlichen Basilika direkt unter der Fassade der heutigen Kathedrale befindet. Ein in diesem Bereich teilweise zutage getretenes Bodenmosaik muss sich im Eingangsbereich des frühchristlichen Baues befunden haben; aufgrund seiner Maße lässt sich für die frühchristliche Basilika von einer ungefährten Länge von 40 Metern ausgehen, während sie in der Breite etwa 18 Meter einnahm.⁷

Die Konsolidierungsmaßnahmen, die sich den Grabungen in den 1970er-Jahren anschlossen, machen es heute fast unmöglich, aus der Mauerung und den Fugen weitere Rückschlüsse über den frühchristlichen Bau zu ziehen.⁸ Für den Bau wurden an mehreren Stellen antike Spolien genutzt; meist sind sie in den Mauern verbaut oder dienten als Fundamente der Säulen.⁹ Zwischen dem frühchristlichen Mauerwerk und dem der römischen *domus* bestehen nur geringe Unterschiede, was darauf schließen lässt, dass der Übergang recht zeitnah stattgefunden hat; auch entspricht das antike

⁷ DEPALO, Scavi, S. 33. Das Verhältnis des Mittelschiffes zu den beiden Seitenschiffen beträgt 2:1 und entspricht somit den damals gebräuchlichen Maßen.

⁸ Nur an einem Teil der Nordwand fanden keine Restaurierungsarbeiten statt; hier zeichnet sich das Mauerwerk durch unregelmäßig geformte und unterschiedlich große, nur karg behauene Tuffsteinblöcke aus, die eine hellgelbliche Farbe aufweisen, TRIGGIANI, Analisi, S. 180.

⁹ Unter anderem wurde eine Inschriftentafel aus dem 2. Jh. n. Chr. als Fundament des Mosaiks genutzt, ferner eine weitere römische Spolie als Fundament eines Pilasters, BERTELLI, L'edificio, S. 123.

Bodenniveau dem der frühchristlichen Basilika und die Pavimente der Letzteren liegen übergangslos auf denen der *domus*.

Von dem im Westen gefundenen, die ganze Breite des Mittelschiffes einnehmenden Bodenmosaik erhoffte man sich Rückschlüsse auf die Datierung des Baues, da eine lange, in Kapitalen verfasste Inschrift in einer *tabula ansata* neben einem Künstler Timotheus auch einen Bischof Andreas erwähnt:

Die geheilgte Kirche Baris freut sich an ihrem Bischof Andreas, mit ihm jubelt der Klerus und Timotheus, der durch göttliche Hilfe ein Gelübde mit seinem Können einlöste und der mit besserer Technik die Dekoration dieser Halle vollendet hat, zum Lobe des heiligen Volkes Gottes.¹⁰

Über einen Bischof Andreas schweigen die spärlichen frühchristlichen Quellen.¹¹ Eine Zierleiste umschließt das teppichartig anmutende Mosaik, sie ist mit Pflanzenmotiven aus der Nilregion und Meerestieren gefüllt, die an ein Mosaik im *diaconicon* von San Lorenzo Maggiore in Neapel erinnern.¹² Weitere Vergleichsbeispiele aus dem Mittelmeerraum führen Gioia BERTELLI dazu, das Bareser Mosaik in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts zu datieren.¹³ An den beschädigten Rändern des Mosaiks lassen sich darunter liegende, also ältere, Mosaikfragmente erkennen, und auch die Inschrift nimmt offensichtlich auf ein Vorgängerwerk Bezug.

Die schriftlichen Quellen zur Bareser Kirchengeschichte sind ebenfalls dürftig. Bari war lange Zeit Teil der Erzdiözese von Canosa di Puglia. Letztere bewahrte die Reliquien des heiligen Sabinus auf, des ersten Bischofs der Stadt und lange Zeit wichtigsten Heiligen Apuliens.¹⁴ Als Canosa 851 von nordafrikanischen Flotten bedroht wurde, floh der damalige Bischof Angelarius mitsamt den Reliquien des Heiligen nach Bari, wie das ‚Chronicon Salernitanum‘ überliefert.¹⁵ Der Canosiner Bischofssitz befand sich von nun an faktisch in Bari, was eine jahrhundertlange Rivalität zwischen den Städten begründete. Ein Bareser Bischof ist jedoch bereits vor Angelarius bekannt: Unter den Unterzeichnern eines römischen Konzils, das 465 von Papst Hilarius I. (461–468) einberufen worden war, findet sich auch ein Bischof

¹⁰ *Beata Ecclesia Varina gaudet in suo antistite Andrea / cum suis cleris pariter exultat Timotheus cum suis qui adiutus divino / beneficio ad laudem sancte Dei plebis praesentis aule de donis / eius votum persolvens tutius opere ornatum explebit*, BERTELLI, L’edificio, S. 128, Übers. durch die Autorin.

¹¹ Ein Bischof Andreas wird in einer Urkunde für das 8. Jh. überliefert, jedoch handelt es sich hier vermutlich um eine Fälschung aus dem 18. Jh. (die sog. ‚Cronaca del prete Gregorio‘). Einen gesicherten Bischof dieses Namens gab es erst Mitte des 11. Jh., vgl. dazu auch KAPPEL, San Nicola, S. 156.

¹² BERTELLI, L’edificio, S. 129.

¹³ BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 93.

¹⁴ Canosa di Puglia war bereits seit dem 4. Jh. Bischofssitz und damit der älteste in Apulien, WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 80; CAMPIONE, San Sabino; OLDFIELD, Sanctity, S. 31f.

¹⁵ DALENA, Viabilità, S. 73; BERTELLI, S. Maria, S. 36.

Concordius aus Bari.¹⁶ Möglicherweise wurden alle später überlieferten Bischöfe der Diözese mit Canosa identifiziert, denn aus Bari ist kein weiterer frühchristlicher Bischof bekannt.¹⁷ Erst 983 firmiert in einer Urkunde aus dem Archiv der Kathedrale wieder ein *archipresbiter sancte Barine ecclesie* und *primicerius istius episcopii Barine ecclesie*.¹⁸ Es handelt sich hier auch um den ältesten Text, der eine Bareser Kathedrale erwähnt. Eine Urkunde von 1024 überliefert *nostra sancte ecclesie intus civitate*; zu ihren Unterzeichnern gehört hier ein *Johannes clericus et abbas sancte varine ecclesie*.¹⁹ In einer vier Jahre später datierten Urkunde ist die Rede von einer *S. Maria que est episcopio*. In derselben Urkunde wird auch ein Bischofssitz attestiert, *ubi residevat dominus Bisantius*.²⁰

Der Bisantius-Bau (1034–1156)

Unter Erzbischof Bisantius (1025–1035) wurde mit dem Neubau der Kathedrale begonnen; der Moment lässt sich zeitlich recht genau festlegen, sofern man der Chronik des anonymen Baresers folgt: *anno 1034. Bisantius Archiepiscopus dirupavit episcopium et coepit laborare*.²¹ Den in Bari unternommenen Grabungen zufolge dürfte die frühchristliche Basilika – die bis in diese Zeit genutzt wurde – zum großen Teil abgetragen worden sein, um Raum für den Neubau zu schaffen.²² Ein Teil des Vorgängerbaus diente fortan als Krypta des Neubaus, der sich etwa 5 Meter über dieser erhob. Beim Neubau handelte es sich ebenfalls um eine dreischiffige, geostete Basilika, auch wenn die Ausrichtung etwas von der des Vorgängerbaues abwich (vgl. Abb. 61). Es ist nicht klar, ob sich bis heute Bauelemente von der Kathedrale des Bisantius erhalten haben. Bei der Zerstörung Baris 1156 durch Wilhelm I. wurde sie stark beschädigt – doch es ist wahrscheinlich, dass in den Neubau Reste noch erhaltener Mauern integriert wurden. Der heutige Bau scheint an einigen Stellen, vor allem im Portalbereich, mit dem Bisantius-Bau übereinzustimmen.²³

¹⁶ Eventuell handelt es sich dabei jedoch um den Bischof von Bari und Canosa, BERTELLI, S. Maria, S. 11.

¹⁷ BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 92.

¹⁸ Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 7 erwähnt einen Pavo als Bischof von Canosa, Bari und Brindisi, BERTELLI, S. Maria, S. 38.

¹⁹ Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 12.

²⁰ Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NITTI DI VITO, Nr. 15, BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91. Damit gemeint sind neben liturgischen Bauten auch der Wohnsitz des Bischofs sowie Gebäude zur Verwaltung, BELLI D'ELIA, Radici, S. 197.

²¹ Chronicon ignoti civis Barensis sive Lupi Protospatae, hg. v. MURATORI, S. 149. Der anonyme Bareser berichtet über die Zeit von ca. 860–1118.

²² Man fand bei den Grabungen Teile eines Freskos, das einen Bischof darstellte und das ins 10./11. Jh. datiert werden kann, BERTELLI, L'edificio, S. 127; DEPALO, Scavi, S. 37; BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 91–97.

²³ BELLI D'ELIA vermutet gar, dass sich die Apsis der romanischen Basilika an derselben Stelle wie die heutige befand, der Grundriss der heutigen Kathedrale entspräche damit im Großen und Ganzen – bis auf das Querhaus, das sich am Vorbild San Nicolas anlehnt – dem der frühromanischen

Dass die frühchristliche Kirche oder Teile davon als Krypta genutzt wurden, wird durch archäologische Befunde deutlich. So fand man ein Arkosolgrab, das in die normannische Zeit datiert werden kann.²⁴ Des Weiteren wird aus mehreren Urkunden vom Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts deutlich, dass die Krypta zugänglich war. Der ‚Historia inventionis sancti Sabini‘ des Erzdiakons Johannes zufolge wurden hier im Jahr 1091 die Reliquien des heiligen Sabinus aufgefunden, die der Canosiner Bischof 850 retten konnte.²⁵ Die Stelle wurde anschließend mit einem Altar markiert, an dem im 18. Jahrhundert zwei Inschriftentafeln befestigt wurden.²⁶ Eine dieser Tafeln soll aus der Zeit der *inventio* stammen und beschreibt diese.²⁷ Die Wiederauffindung der Sabinus-Reliquien in Bari geschah zu einem Zeitpunkt, als die Hafenstadt die jahrhundertelange Konkurrenz um den Bischofssitz zwischen Bari und Canosa für sich entschieden hatte. Obwohl sich der Bischofssitz faktisch bereits seit dem 9. Jahrhundert in Bari befand, fand erst unter Erzbischof Elias (1089–1105) die offizielle Titelübertragung statt. Die Wiederentdeckung der Sabinus-Reliquien 1091 in Bari legitimierte die Verlegung des Bischofssitzes zusätzlich. Elias wird in der *inventio*-Tafel als *archiepiscopi Barinorum et Canosinorum* charakterisiert, womit ganz klar die Vorherrschaft der Bareser Diözese über die Canosas zum Ausdruck kommt. Den Wendepunkt dieses sich über Jahrhunderte ziehenden Prozesses markierten jedoch bereits zuvor der Raub der Nikolaus-Reliquien im Jahr 1087 und der Baubeginn der Nikolaus-Basilika kurz darauf.²⁸

Kathedrale, BELLI D’ELIA, Radici, S. 206. Der Neubau wurde unter den Bareser Erzbischöfen Johannes V. (1151–1169) und Rainaldus (1171–1188) ausgeführt, KAPPEL, San Nicola, S. 165 f.

- 24 Es befindet sich an einer Mauer, die das frühchristliche Bodenmosaik mit Nilmotiven im Osten abgrenzt, BERTELLI, L’edificio, S. 128. Arkosolgräber aus normannischer Zeit sind auch aus der Santissima Trinità von Venosa bekannt, BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 96; HERKLOTZ, Sepulcra, S. 87–89.
- 25 Erzdiakon Johannes soll selbst auch Zeuge der Auffindung der Reliquien durch Bischof Elias 1091 gewesen sein. Nur einige Jahre zuvor verfasste er eine Vita des Heiligen, BERTELLI, S. Maria, S. 35. DALENA, Viabilità, S. 73.
- 26 Der Altar stammt vermutl. ebenfalls aus dem 11. Jh., BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 96.
- 27 *Angelarius archipresul Canusii attulit hoc corpus s[an]cti Sabini a Canusio quod fuit occultum in hoc templo us[que] ad tempus Helie archiepiscopi Barinorum et Canosinorum a quo fuit inventum et hic honorifice collocatu m[ense] febr[uarii] ind[ictione] XV.* Epigraphisch wird die Inschrift ins letzte Jahrzehnt des 11. Jh. datiert, PIERNO, Iscrizioni, S. 227 f. Die zweite Inschrift stammt aus der Zeit des Bischofs Johannes V. (1151–1169), der die *confessio* renovieren lies, ebd., S. 229.
- 28 Bis heute ist umstritten, wer die treibende Kraft dieser ‚Aktion‘ war; vieles spricht dafür, dass damals weniger die lokalen geistlichen Würdenträger als vielmehr die starke Bareser Kaufmannsschicht die Fäden in den Händen hielt. Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass die Emanzipation dieser sozialen Gruppe in Bari schon recht früh begann, OLDFIELD, Sanctity, S. 67; WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 80 f. Auf dem Bischofsthron, der Ende des 11./Anfang des 12. Jh. entstand, wird Elias weiterhin als Bischof von Bari und Canosa bezeichnet, vgl. dazu ACETO, Cattedra, S. 132. Es ist auch möglich, dass der Heiligenkult des Sabinus im Kontext der Bemühungen Papst Urbans II., zwischen Ost- und Westkirche zu vermitteln, eine Rolle gespielt hat und am Ende des 11. Jh. in Apulien gefördert wurde, MUSCA, Crociate, S. 13. Das Bestreben des Papstes gipfelte 1098 in der Ausrichtung des zweiten ökumenischen Konzils in Bari, womit die Stadt ihre kirchenpolitische Bedeutung stärkte, LAVERMICOCCA, Bari, S. 30.

Neben der spärlichen Überlieferung aus der Chronik des anonymen Baresers ist über diesen Neubau lediglich bekannt, dass er zunächst nicht dem heiligen Sabinus, sondern weiterhin der Mutter Gottes geweiht war.²⁹ Es ist unklar, ob eine wachsende Gemeinde einen größeren Kirchenraum benötigte oder ob es vor allem repräsentative Überlegungen und Ansprüche waren, die Erzbischof Bisantius dazu inspirierten, die frühchristliche Basilika abzutragen und einen Neubau von Grund auf zu beginnen. Der Neubau könnte durchaus ein materielles Zeichen des neu gewonnenen Selbstbewusstseins der beneventanisch-christlichen Gemeinde in Bari gewesen sein. Obwohl Bisantius selbst vermutlich nicht gegen Byzanz auftrat, stilisieren ihn Quellen dementsprechend. Besonders deutlich wird dies in einer Textpassage der ‚Annales Barenses‘, die Bisantius als *piissimus pater orphanorum, et fundator sanctae ecclesiae Barensis, et cunctae urbis custos ac defensor, atque terribilis et sine metu contra omnes graecos* charakterisiert.³⁰ Ob Bisantius tatsächlich so kriegerisch auftrat, darf bezweifelt werden, doch ist die Quelle ein wichtiger Hinweis auf die anti-byzantinische Stimmung in der Stadt, die immer wieder hochkochte. Bisantius starb 1035 in Konstantinopel; vor allem seine Nachfolger Nikolaus (1035–1061) und Andreas (1062–1078) führten den Kirchenbau weiter. Bereits 1064 schien dieser so weit fortgeschritten zu sein, dass Bischof Andreas dort eine Synode abhalten konnte.³¹

Die erste Bareser Exultet-Rolle entstand vermutlich einige Jahre vor dem Beginn des Neubaus, wie paläografische Übereinstimmungen und der Schrifttypus nahelegen (vgl. Kap. 2.1.1). Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch die frühchristliche Basilika genutzt wurde, war der Neubau der Kathedrale wohl bereits in Planung; einer Verwirklichung des Bauvorhabens mag lange die unsichere politische Situation in Bari nach dem Tode Basilius II. entgegengestanden haben.³² Es kann vermutet werden, dass Bari 1 im Hinblick auf diesen neuen Bau geschaffen wurde; hierauf deutet auch die Tatsache, dass Exultet-Rollen offensichtlich auf unbestimmte Zeit hin oder sogar *für die Ewigkeit* ausgelegt waren.

Kirchenbau in Apulien zur Mitte des 11. Jahrhunderts

Über den Bisantius-Bau ist außer dem Grundriss nicht viel bekannt; ein Vergleich mit zeitgenössischen Bauten der Region kann jedoch Aufschlüsse über lokale architektonische Besonderheiten geben, die so womöglich auch in der Bareser Kathedrale zu finden waren. Um gerade das Zusammenwirken von architektonischem Raum und Exultet-Rollen um 1030 zu ergründen, kommt zunächst ein Vergleich mit der

²⁹ Codex Diplomaticus Barensis 1, hg. v. NITTO DE ROSSI u. NRTTI DI VITO, Nr. 21 (1046) erwähnt eine *Sta. Maria que est episcopio*.

³⁰ BELLI D'ELIA, Radici, S. 197.

³¹ Ebd., S. 197 f.

³² „Nach einer Quelle des 17. Jh. habe Bisantius schon 1028 für den Kathedralbau 20 große und 200 kleine Säulen von der Insel Paros kommen lassen“, KAPPEL, San Nicola, S. 157. Zur Situation in Bari vgl. OSTROGORSKY, Geschichte, S. 266–296.

Kathedrale von Benevent in Betracht – auch wenn sich die Medialität der dortigen Rollen von der der Bareser signifikant unterscheidet. Im architektonischen Vergleich ergeben sich ebenfalls Schwierigkeiten: Die heutige Kathedrale von Benevent ist ein Neubau der Nachkriegszeit, da der Vorgängerbau im Zweiten Weltkrieg komplett zerstört wurde.³³ Unter der Kathedrale fanden Grabungen statt; die Stätte ist auch Besuchern zugänglich. Aus Fundamenten und Mauerresten lässt sich schließen, dass es sich bei dem mittelalterlichen Bau um eine dreischiffige Säulenbasilika handelte, deren Querhaus recht weit über die Breite des Langhauses hinausreichte.³⁴ Vermutlich geben diese Mauerreste den Zustand der Kirche in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wieder; für diese Zeit ist ein Neubau in den Quellen erwähnt. Es ist jedoch unklar, inwiefern dieser einen Vorgängerbau ersetzte oder der Bau nur instand gesetzt wurde.³⁵ Erdbeben in den Jahren 1688 und 1702 müssen den mittelalterlichen Bau bereits stark beschädigt haben, und schon 1456 zerstörte ein Erdbeben vermutlich die mittelalterliche Krypta.³⁶ Die wenigen Quellen sowie die schwierige Situation der Bausubstanz führten nicht zuletzt dazu, dass die Rekonstruktion der Beneventaner Kathedrale bis heute ein Forschungsdesiderat ist; zur Erhellung der Situation in Bari nach Benevent zu schauen, führt somit nicht weiter.

Als weiterer Vergleich kann die Kathedrale San Sabino in Canosa di Puglia in Betracht gezogen werden. Allzu deutlich wurde die Konkurrenzsituation, in der sich Canosa und Bari befanden; ein Vorbild für den Bisantius-Bau ausgerechnet in Canosa zu suchen, mag zunächst verwundern. Dennoch entstand hier wohl etwa zeitgleich zur Kathedrale in Bari ein Neubau, der bis heute erhalten ist. Auch die Baugeschichte der Kathedrale von Canosa ist umstritten; bis heute ist der mittelalterliche zentrale Bauteil nicht eindeutig datiert. Als wichtigstes Zeugnis gilt eine Bulle von Papst Paschal II., nach der die Weihe des Kirchenbaues im Jahr 1101/02 stattgefunden habe.³⁷ Bauliche Befunde weisen jedoch darauf, dass der Großteil der Architektur in vornormannische Zeit datiert.³⁸ In einer in Trani aufbewahrten Urkunde von 1063 ist die Rede von einer

³³ „Die Bedingungen für eine Rekonstruktion des mittelalterlichen Bauwerks und seiner Krypta sind außerordentlich ungünstig, da weder der Zustand vor dem Bombardement im letzten Kriege noch die Situation während des Wiederaufbaues festgehalten worden sind“, BELTING, Malerei, S. 54. Vgl. auch IADANZA u. BOVE, Benevento. 2005–11 fanden die letzten archäologischen Grabungen statt, vgl. IADANZA, Pseudocripta.

³⁴ Vermutlich im Spätmittelalter wurde an beiden Seiten jeweils ein weiteres Schiff hinzugefügt, BELTING, Malerei, S. 55.

³⁵ IADANZA u. BOVE, Benevento, S. 116.

³⁶ IADANZA, Pseudocripta, S. 355. Nach dem Beneventaner Vorbild soll Erzbischof Adalbert von Bremen seine Kathedrale in der Mitte des 11. Jh. errichtet haben, Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, III, 3. Die Weihe des Domes in Benevent fand eventuell durch Bischof David (ca. 780–796) statt, aber auch darüber gibt es keine verlässlichen Quellen. BELTING geht davon aus, dass der frühchristliche Bau älter gewesen sein muss und man ihn im frühen 9. Jh. erweiterte bzw. restaurierte, als die aus Neapel geraubten Januarius-Reliquien 829 oder 831 nach Benevent gelangten, BELTING, Malerei, S. 57.

³⁷ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 72; WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 81.

³⁸ Eine Diskussion der Forschungsgeschichte bei FERNIE, Date, v. a. S. 167–169.

den Heiligen Johannes und Paul geweihten Kathedrale in Canosa; möglicherweise fand 1101/02 also nur eine Neuweihe des Gebäudes statt.³⁹ Die liturgische Ausstattung der heutigen Kathedrale muss in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein, was ebenfalls darauf deutet, dass der Bau zu dieser Zeit bereits bestand und er unter Fürst Bohemund von Antiochien (gest. 1111) nur erneuert und restauriert wurde.⁴⁰ Eine Dedikation an den heiligen Sabinus hätte demnach kurz nach der Auffindung der Sabinus-Reliquien in Bari stattgefunden.

Der von fünf Kuppeln im Lang- und Querhaus überspannte Bau ist in Apulien einzigartig und weist Gemeinsamkeiten auf mit San Marco in Venedig und dessen Vorbild, der von Justinian I. gestifteten und nicht mehr erhaltenen Apostelkirche in Konstantinopel.⁴¹ Verschmelzungen eines überkupplten Zentralbaus mit einem Longitudinalbau sind in dieser Zeit in Apulien nicht ungewöhnlich, meist überspannen die Kuppeln jedoch nur die Vierung oder das Mittelschiff (sog. *cupole in asse*).⁴² Zudem finden sich dort meist Pendentifkuppeln, die Seitenschiffe sind von Halbtonnen überfangen; in Canosa jedoch konstruierte man Hängekuppeln. Bedeutende Beispiele für den apulischen Kuppelbau finden sich in der Kathedrale der Ognissanti in Cuti bei Valenzano (geweiht 1061),⁴³ in San Benedetto in Conversano (11. Jahrhundert) und in San Corrado in Molfetta (12./13. Jahrhundert). Die Ursprünge des apulischen Kuppelbaus lassen sich bis ins 8. Jahrhundert zurückverfolgen, wie die älteren Beispiele von Seppannibale bei Fasano,⁴⁴ Sant'Apollinare (Rutigliano),⁴⁵ San Pietro di Crepacore (Torre Santa Susanna)⁴⁶ und Santa Maria di Gallana (Oria) zeigen. Es scheint sich hier um eine lokale Konstruktionsweise zu handeln, die jedoch Parallelen zu Bauweisen in der Kaukasusregion, auf Zypern, aber auch in Frankreich und Spanien aufweist.⁴⁷ In der *Terra di Bari* sind *cupole in asse* ab dem 10. Jahrhundert nachweisbar

³⁹ BERTELLI, Puglia, S. 77; FERNIE, Date, S. 170 f.

⁴⁰ WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 82.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 83 f. Der Markusdom wurde um 1063 begonnen, die Apostelkirche 1461 abgerissen. An ihrer Stelle errichtete man die Fatih-Moschee. In beiden Fällen besaßen die Kirchen ebenfalls Pendentifkuppeln, FERNIE, Date, S. 170. An dieser Stelle möchte ich Thomas Kaffenberger (Fribourg) für die Diskussion zum Thema danken, der jedoch einer allzu großen Ähnlichkeit des Canosiner Baus mit der Apostelkirche in Konstantinopel kritisch gegenübersteht.

⁴² Vgl. dazu Marina FALLA CASTELFRANCHI, Origine; DE CADILHAC, Chiese; CARANNANTE, Influenze. Vgl. dazu auch BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 375–399.

⁴³ WHARTON EPSTEIN, Canosa, S. 82; DE CADILHAC, Chiese, S. 59–62.

⁴⁴ Zwei Kuppeln erheben sich hier über dem Langhaus, das von zwei Jochen gebildet und durch eine quadratische Apsis im Osten abgeschlossen wird, BERTELLI, Seppannibale.

⁴⁵ Der einschiffige Raum ist in zwei Joche unterteilt, die ursprünglich wohl jeweils eine pyramidenförmige Kuppel besaßen, LEPORE, Sant'Apollinare. Ähnliches nimmt man für die Bauten in Seppannibale und Crepacore an. Datiert wird die Kirche bei Rutigliano zwischen das 8. und das 11. Jh.

⁴⁶ Die Kuppeln stammen vermutlich vom Ende des 9./Anfang des 10. Jh., FALLA CASTELFRANCHI, San Pietro di Crepacore. Ein weiteres Beispiel findet sich in Benevent in Sant'Ilario a Porta Aurea. Die auf einer Achse liegenden Kuppeln sind also auch in der langobardischen Bauweise bekannt.

⁴⁷ CARANNANTE, Influenze, S. 10–14. Zu Frankreich auch ANDRAULT-SCHMITT, Domed Churches.

und bleiben dort bis ins 12. Jahrhundert sehr verbreitet.⁴⁸ Möglicherweise besaßen die beiden Bareser Kirchen Santi Giovanni e Paolo (in Quellen erwähnt ab 1047) und San Benedetto ebenfalls Kuppeln *in asse*.⁴⁹

Auch die späteren Bauten der Region, die in Nachfolge der Basilika von San Nicola zu verstehen sind, weisen Kuppeln auf – nun allerdings allein über der Vierung.⁵⁰ Kai KAPPEL geht davon aus, dass diese beim Bau von San Nicola schon recht früh angelegt war (spätestens um 1105/06).⁵¹ Der Neubau der Bareser Kathedrale ab den 1070er/80er-Jahren weist ebenfalls eine Kuppel über der Vierung auf. Es ist dementsprechend möglich, dass auch die Bisantius-Basilika überkuppelt war – *in asse* oder allein über der Vierung. Vor allem der enge Zusammenhang mit Canosa di Puglia kann weitere Rückschlüsse auf den Bareser Kathedralraum geben. Beide Kathedralen waren Teil einer Diözese, die 1025 zwar offiziell ihren Sitz noch in Canosa hatte, faktisch aber schon lange in Bari residierte.

3.1.2 Liturgisches Mobiliar in Bari und Canosa

Neben den architektonischen Gegebenheiten war es vor allem das liturgische Mobiliar und dessen Disposition, die die Wahrnehmung der Rollen im Ritual konstituierten. Ausschlaggebend für die Sichtbarkeit der Miniaturen waren vor allem die Höhe und Positionierung der Chorschranken sowie der Kanzel und ihrer Ausrichtung. Osterleuchter, die ähnlich den Exultet-Rollen nur einmal im Jahr zum Einsatz kamen, werden im Zusammenhang mit der Osterkerze erst an späterer Stelle eingehender untersucht (vgl. Kap. 4.3.1).

Von der hochmittelalterlichen liturgischen Ausstattung der Bareser Kathedrale San Sabino und Santa Maria Assunta haben sich nur wenige Fragmente erhalten, die zudem nicht eindeutig datierbar sind. Einige im heutigen Bau integrierte Spolien lassen sich in das 5. oder 6. Jahrhundert datieren, aber auch Marmorfragmente aus dem 10. oder 11. Jahrhundert finden sich darunter.⁵² Die heutige Ausstattung der

⁴⁸ CARANNANTE, Influenze, S. 8; DE CADILHAC, Chiese, v. a. S. 18–89.

⁴⁹ Auch San Gregorio in Bari (ca. 1015) könnte überkuppelt gewesen sein, CARANNANTE, Influenze, S. 9f.

⁵⁰ KAPPEL, San Nicola, S. 50.

⁵¹ „Nach den Bauuntersuchungen des Verfassers gehört die Ausscheidung der Vierung und wohl auch die Anlage eines Vierungsturmes vermutlich bereits zu dem 1105/06 weitgehend fertiggestellten Urplan von S. Nicola in Bari. Vorläufer für diese Baulösung finden sich in Apulien selbst“, KAPPEL, San Nicola, S. 78f. Als Beispiele hierfür nennt KAPPEL die Kirchen von Bovino (10./11. Jh.), San Basilio in Troia (vor 1087), Otranto (Weihe des Hochaltars 1088); weitere Vorbilder könnten sich in Kampanien finden: Caserta Vecchia, San Giovanni del Toro und Santa Maria a Gradillo in Ravello, ebd., S. 86.

⁵² Gioia BERTELLI ordnet einige Fragmente, die in der romanischen Kathedrale wiederverwendet wurden oder ins Diözesanmuseum gelangten, der Ausstattung der frühchristlichen Basilika zu, darunter einige Kapitelle, die ihrer Meinung nach aus dem östlichen Teil des Byzantinischen Reiches importiert wurden, und Platten, die im Südportal Verwendung fanden. All diese Stücke

Kathedrale geht zum größten Teil auf das 13. Jahrhundert zurück. Auf dem Ziborium (datierbar zwischen 1228 und 1233) findet sich die Signatur eines Alfanus von Termoli, der sich hier als *sculptor* bezeichnet;⁵³ die Chorschranken hingegen sind von einem Peregrinus von Salerno signiert.⁵⁴ Beiden Ausstattungsgegenständen ist anzusehen, dass ihr Zustand auf einer Rekonstruktion aus der Mitte des 20. Jahrhunderts basiert, als der damalige Soprintendente Franco Schettini ab 1954 die Entbarockisierung der Kathedrale einleitete. Auch die Kanzel im südlichen Langhaus setzte er aus unterschiedlichen Fragmenten zusammen, die aus diversen Sammlungen der Stadt zusammengetragen worden waren (Abb. 63). Die einzelnen Fragmente wurden bereits von Martin WACKERNAGEL katalogisiert und von Horst SCHÄFER-SCHUCHARDT und Pina BELLI D'ELIA weiter untersucht. In den meisten Fällen ist nicht klar, aus welchen Kontexten die Fragmente stammen und ob sie auch ursprünglich eine Kanzel bildeten. SCHÄFER-SCHUCHARDT ordnete die Fragmente mindestens zwei Zeitphasen zu, geht also von mindestens zwei mittelalterlichen Kanzeln aus. Die erste stamme aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts – sie wäre somit für den Bisantius-Bau entstanden –, die zweite datiert er ins zweite Drittel des 13. Jahrhunderts, als bereits der Neubau existierte.⁵⁵

Aussagen darüber, wie die liturgische Ausstattung in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgesehen haben und angeordnet gewesen sein könnte, lassen sich aufgrund des Mangels an materiellen Überlieferungen in Bari selbst somit nur schwer treffen. Dieser Zeit rechnet BELLI D'ELIA einige Kapitelle und zwei Fragmente eines Adlerlesepultes – einen Flügel und den unteren Teil des Leibes – zu (Abb. 64). Die Fragmente sind ein erster Hinweis darauf, dass in jener Zeit eine Steinmetzwerkstatt in Bari aktiv gewesen sein muss. Darüber hinaus vermuteten bereits Émile BERTAUX und Martin WACKERNAGEL, dass sich auch die marmornen Rahmungen der Westportale aufgrund

datiert sie ans Ende 5. oder den Anfang des 6. Jh., BERTELLI, Cattedrale paleocristiana, S. 93; vgl. auch BERTELLI u. MITTICA, Marmi, S. 97f.

⁵³ DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 59, S. 596–598. Im Diözesanmuseum der Stadt finden sich außerdem Fragmente der Ziborien der Seitenaltäre vom Ende 13./Anfang 14. Jh., ebd., Kat.-Nr. A 61, S. 599–601.

⁵⁴ Ebd., Kat.-Nr. A 71, S. 609–611. Peregrinus von Salerno ist womöglich identisch mit einem Peregrinus, der auch in Sessa Aurunca und Foglia aktiv war, ebd., Kat.-Nr. A 61, S. 610. Vgl. zu den Inschriften in der Bareser Kathedrale BORDI, CALÒ u. FIORETTI, Leggere. Weitere skulpturale Gegenstände werden Anseramo von Trani zugeschrieben. Die Pergola orientiert sich an byzantinischen Vorbildern; um eine bessere Sichtbarkeit des Altares zu gewährleisten, wurde der westliche Teil der Pergola im 17. Jh. entfernt, BELLI D'ELIA, Contributo, S. 20.

⁵⁵ SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 65. In einer neapolitanischen Urkunde, die den Angaben zufolge 1697 von einem Lombardi abgeschrieben wurde, wird die Kanzel in das Episkopat von Erzbischof Andreas verortet, der sich ab 1071 einer neuen liturgischen Ausstattung der Kirche gewidmet haben soll. Darunter soll sich auch ein kunstvoll gestalteter *palchetto* aus feinsten Marmorsorten befunden haben, der seitlich vom Chor aufgestellt war und für die Lesungen gedient haben soll. Überliefert ist in dieser Urkunde auch eine Inschrift, die sich auf der Vorderseite der Kanzel befunden haben soll: *vis evangelii demones fugat, atria coeli pandet virtutes confert, reparatque salutem*, ebd., S. 47f. Vgl. auch BORDI, Bari, S. 387–403; BORDI, CALÒ u. FIORETTI, Leggere, S. 152–173.



Abb. 63 | Kanzel, 11. (?)/13.
und 20. Jahrhundert, Bari,
Kathedrale (Fotografie von
Giulia Bordi, mit freundlicher
Genehmigung des Capitolo
Metropolitano, Bari).



Abb. 64 | Fragmente eines
Adler-Lesepults, 11. Jahrhun-
dert (?), Bari (BELLU D'ELIA, Sorgenti,
S. 110, Kat.-Nr. 125).

65a



65b



Abb. 65a, b | Rahmungen der Westportale, 11. Jahrhundert, Bari, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

stilistischer Vergleiche in die Zeit des Bisantius-Baus datieren lassen (Abb. 65a, b). Sie weisen derart viele Übereinstimmungen mit der Ornamentik mehrerer erhaltener Fragmente in Canosa, Siponto und Monte Sant'Angelo auf, dass von einem Ursprung in derselben Werkstatt ausgegangen werden kann.⁵⁶

Die Acceptus-Werkstatt

Der Neubau der Bareser Kathedrale fällt in eine Zeit, in der die gesamte Region neue Impulse durch mehr Unabhängigkeit und Förderung vonseiten der byzantinischen Machthaber erfuhr. Ähnliche Prozesse wie die Aufwertung der Stellung des Bischofs Bisantius in Bari um 1025 liefen auch in Siponto und Monte Sant'Angelo ab. Zu Beginn des 11. Jahrhunderts lassen sich dort ebenfalls Erneuerungen von wichtigen Kathedralen und neue liturgische Ausstattungen nachweisen.

Seit dem Ende des 7. Jahrhunderts waren die Kathedrale von Siponto am heutigen Golf von Manfredonia und das Michael-Heiligtum auf dem Gargano Teil der

⁵⁶ WACKERNAGEL, Acceptus; vgl. auch BELLI D'ELIA, Radici, S. 200; BERTELLI, S. Maria, S. 10; BERTAUX, Art. S. 463.

beneventanischen Diözese.⁵⁷ Bischof Leo II. (ca. 1023–1050) soll im Jahr 1023 mithilfe byzantinischer Unterstützung die Unabhängigkeit der beiden Bistümer erwirkt haben. Damit einher ging eine stärkere Zuwendung zum byzantinischen Teil von Apulien, auch in politischer Hinsicht.⁵⁸

In Siponto und Monte Sant’Angelo haben sich mehrere Fragmente erhalten, dank derer sich die beiden Kanzeln, Bischofsthrone und zum Teil auch die Ziborien und Chorschranken teilweise rekonstruieren lassen. Durch Inschriften sind sie eindeutig in die Zeit Bischof Leos II. datierbar; zudem wird mit der wiederholten Nennung des Acceptus ein Bildhauer oder der Leiter einer Werkstatt identifiziert, die an beiden Orten aktiv war.⁵⁹ Die in Siponto gefundenen Fragmente stammen von einer Kanzel, einem Bischofsthron, Chorschranken und eventuell einem Ziborium. Mehrere Bruchstücke von marmornen Rahmenleisten weisen mittig Ornamentfriese auf, welche oben und unten von Inschriften in Latein und Griechisch gefasst werden.⁶⁰ Einige Fragmente geben Hinweise auf weitere Ausführende, darunter einen *David magister*.⁶¹ Ein Paneel mit Palmettenfries, zwischen dem kleine Granatäpfel auftauchen, nennt Acceptus: LO D DMITTE CRIMINA ACCEPTO, darunter liest sich mit VENT MILLE TRIGINTA NOVEM auch das Jahr der Ausführung 1039.⁶²

Von der Kanzel in Siponto hat sich ein Adlerlesepult aus Marmor erhalten, das heute im Museo Diocesano von Manfredonia aufbewahrt wird. Der Kopf des Vogels fehlt vollkommen und von den Flügeln hat sich nur einer zur Hälfte erhalten (Abb. 66). Der Adler ist frontal und mit angewinkelten Flügeln dargestellt; durch die statische Haltung wirkt er majestatisch und elegant. Das Federkleid wird von symmetrischen und regelmäßig gezogenen bogenförmigen Linien gebildet, die einen starken

⁵⁷ BERTELLI, Introduzione, S. 13, 24.

⁵⁸ Siponto war seit 892 Teil des byzantinischen *themas* der Langobardia, 978 wurde es zusammen mit Monte Sant’Angelo an Benevent zurückgegeben, VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 30, 54. BERTELLI, Acceptus, S. 69. Als 969 Benevent von Otto I. den Rang eines Erzbistums bekam, reagierte Byzanz mit der Einrichtung mehrere Erzbistümer in Apulien: „[I]n Tarent begegnet ein Erzbischof zum ersten Mal im Jahre 978, in Trani 987, in Lucera 1005, in Brindisi 1010 und in Siponto 1023“, VON FALKENHAUSEN, Untersuchungen, S. 152f.

⁵⁹ Zuordnung nach WACKERNAGEL, Acceptus, S. 143–150, vgl. auch WACKERNAGEL, Plastik, S. 4–9. Vermutlich stammte Acceptus aus der Region, wo der Name nicht ungewöhnlich war, PETRUCCI, Accetto.

⁶⁰ Einige dieser Leisten fungierten wohl ursprünglich als Architrav eines Ziboriums, andere als Chorschranken. Zwei ähnlich ornamentierte Stücke lassen sich möglicherweise dem Architrav eines Ziboriums zuordnen. Auf einem Fragment ist in griechischen Lettern ναω κον κηβο... zu erkennen, wobei das κηβο mit *keborion* in Verbindung gebracht wird, BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 61; vgl. auch BERTELLI, Acceptus, S. 63–71; SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 9–13.

⁶¹ Das Fragment weist oben folgende Inschrift auf: SUMMO ARCHIPRESUL CATHEDRAM RESI... und unten DAVID MAGISTER FE... GABORIT rechnet diese Fragmente einer Kanzel zu, GABORIT, Ambon, S. 256.

⁶² Andere Fragmente tragen im Ornamentfries stark geometrisierte Palmenkronen, die an den Rändern des Balkens von im Profil dargestellten Löwenköpfen mit herausgestreckter Zunge gerahmt werden. Auf einem Fragment liest man oberhalb des Ornamentes ...SULATUM EIUS NONO und rechts des abschließenden Löwenkopfes MES OCTB, BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 59–63.



Abb. 66 | Adlerlesepult aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).

Licht- und Schatten-Effekt erzielen. Der Raubvogel krallt sich in einen menschlichen Kopf mit tiefliegenden Augen, der den Abschluss einer kleinen Säule bildet.⁶³ Zudem wird ebenfalls in Manfredonia ein marmorner Löwe aufbewahrt, der ehemals die Kathedra von Siponto getragen haben muss. Er ist nur auf der linken Seite vollständig ausgearbeitet, während die rechte Seite unbearbeitet ist (Abb. 67). Vermutlich war diese Seite nicht sichtbar, da der Löwe den linken Träger des Stuhls bildete. Das analoge rechte Stück ist nicht erhalten.⁶⁴

Mit den Chorschränken wird zudem ein kleiner Balken assoziiert, der an der Längsseite mit einem Palmesmotiv ornamentiert ist. Nicht nur nennt die Inschrift oberhalb des Ornamentes den mutmaßlichen Stifter des Ausstattungssteils – [...] MEMOR ESTO LEONI – zudem stimmt der Palmesfries mit dem der Portalrahmung der Kathedrale von Bari überein (Abb. 68, vgl. Abb. 65a, b).⁶⁵

Die konkrete Lokalisierung der Ausstattung in Siponto lässt sich aufgrund der unklaren Baugeschichte der Kathedrale nicht mehr rekonstruieren.

Der heutige Bau – ein Kuppelbau über quadratischem Grundriss, mit einer Apsis im Osten und einer weiteren im Süden⁶⁶ – ist nicht klar datierbar, wobei der Beginn

⁶³ Ebd., S. 58. Bei WACKERNAGEL sind zudem weitere Fragmente publiziert, die heute verloren sind, WACKERNAGEL, Acceptus, S. 199, Fig. 1.

⁶⁴ BELLI D'ELIA bezweifelt eine Fertigung des Löwen von Siponto in der Acceptus-Werkstatt, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 64.

⁶⁵ Auf einem analogen Marmorfragment übersetzt Gioia BERTELLI die schwer zu entziffernde Inschrift mit „per la tua chiesa ho fatto erigere un cibo[rio],“ BERTELLI, Acceptus, S. 65–70. Auch hier ist die Inschrift oberhalb des Frieses in Latein, unterhalb in Griechisch verfasst. Des Weiteren haben sich einige Paneele der Chorschränke erhalten, die denen in Monte Sant'Angelo ähneln, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 63, 66f.

⁶⁶ Das Hauptportal befand sich vermutlich ursprünglich im Norden und die Apsis gegenüber im Süden, ebd., S. 52.



Abb. 67 | Thron-Löwe aus Siponto, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).



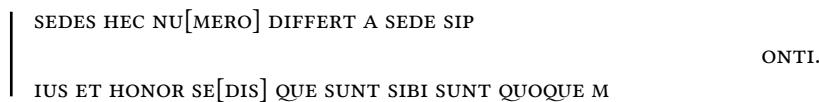
Abb. 68 | Balken mit Palmettenfries, Marmor, 11. Jahrhundert, Museo dell'Episcopio, Manfredonia (Fotografie von Giulia Bordi, mit freundlicher Genehmigung des Museo dell'Episcopio, Manfredonia).

des 12. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten ist, da eine Quelle von einer Weihe einer Kathedrale Santa Maria im Jahr 1117 spricht.⁶⁷ Neben der mittelalterlichen Kirche stießen Ausgrabungen auf die Überreste einer frühchristlichen Basilika, für die die liturgische Ausstattung ebenfalls hergestellt worden sein könnte.⁶⁸

In der Grotte des Michael-Heiligtums auf dem Monte Gargano unterscheiden sich die baulichen Gegebenheiten von denen in Siponto. Dem ‚Liber de Apparitione sancti Michaelis in Monte Gargano‘ (9. Jahrhundert) nach erschien hier um das Jahr 500 der Erzengel Michael dem heiligen Laurentius von Siponto, dem damaligen Bischof Sipontos.⁶⁹ Schnell wurde die Grotte zu einem der bedeutendsten Heiligtümer Europas, das unter den Langobarden und später den Normannen besonders gefördert wurde. Religiös und politisch war es in langobardischer Zeit und bis ins 11. Jahrhundert Teil der Diözese von Benevent, bis es, wie bereits erwähnt, 1023 unter Bischof Leo II. wieder Teil der Diözese von Siponto wurde.⁷⁰ Die in etwa zeitgleich geschaffene liturgische Ausstattung von Siponto und Monte Sant’Angelo wird derselben Werkstatt zugerechnet, deren Prestige aufgrund der Bedeutung der beiden religiösen Stätten beachtlich gewesen sein muss.

Die in Fragmenten erhaltene – heute restaurierte – Bischofskathedra befindet sich links vom Altar, direkt an der Felswand, die dort nischenförmig ausgearbeitet worden war. Getragen wird der Sitz von zwei Löwen, die den Blick nach außen wenden; der Sitz selbst wird von einer hohen, nach oben hin spitz zulaufenden Rückenlehne sowie zwei seitlichen Paneelen gebildet. Die Rückenlehne ist als durchbrochenes Flechtwerk gearbeitet (Abb. 69).

Heinrich Wilhelm SCHULZ will unterhalb des Sitzes, vermutlich auf einem Querbalken zwischen den Löwen, noch die Worte SUME LEONI erkannt haben, die auch BERTAUX erwähnt; das fragliche Fragment ist jedoch nicht erhalten.⁷¹ Die Inschrift würde die Kathedra wieder mit dem Sipontiner Bischof Leo in Verbindung bringen,⁷² bezieht sich zugleich aber auch auf die beiden Löwen, auf denen der Thron des Bischofs ruht. Eine ähnliche Doppeldeutigkeit findet sich in einer Inschrift, die am oberen Abschluss der spitz zulaufenden Rückenlehne entlangläuft (Abb. 70):



⁶⁷ Der quadratische Neubau wurde womöglich über dem frühchristlichen Baptisterium erbaut, BERTELLI, Siponto, S. 61.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ D’OVIDIO, Bronze Door, S. 140 f.

⁷⁰ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 31. Vgl. dazu GRABAR, Trônes, S. 7.

⁷¹ BERTAUX, Art. Bd. 1, S. 448 f.; SCHULZ, Denkmäler, Bd. 1, S. 241, Bd. 2 (Atlas), Taf. XLI.

⁷² BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 31.



Abb. 69 | Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).



Abb. 70 | Inschrift auf Bischofsthron, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).

Die Inschrift bezieht sich sowohl auf den materiellen Sitz des Thrones als auch auf den Bischofssitz; da sich dieser in Siponto befand, stand der Thron in Monte Sant’Angelo somit nur stellvertretend für den Bischof.⁷³ Die Datierung des Thrones in die Zeit Leos II. ist nicht unumstritten, auch weil es große stilistische und materielle Unterschiede zwischen den einzelnen Fragmenten gibt. Die Löwen, auf denen der Sitz ruht, sind nicht aus Marmor, sondern aus einem grobkörnigen, sehr harten Kalkstein. BELLI D’ELIA datiert sie aus stilistischen Gründen ins 13. Jahrhundert – doch kann der Stil hier auch vom Material bedingt sein.⁷⁴ Eins der beiden seitlichen Paneele, das den Kampf des Erzengels mit dem Drachen zeigt, ist offensichtlich nach dem 11. Jahrhundert entstanden.⁷⁵

Nach dem Tod Leos wurden Monte und Siponto für einige Jahre wieder Teil der Beneventaner Diözese. Bereits 1066 folgte die erneute Unabhängigkeit; BERTAUX datiert die Kathedra in diese Zeit und bringt sie mit Unabhängigkeitsstrebungen Montes Siponto gegenüber in Verbindung.⁷⁶ GRABAR hingegen spricht sich für eine Datierung unter Leo aus; aus späterer Zeit stamme nur das seitliche Panel mit der Darstellung des Erzengels.⁷⁷ Der heutige Standort an der Felswand scheint dem ursprünglichen Zustand zu entsprechen.⁷⁸

Auch in Monte haben sich von der Kanzel nur einige Fragmente erhalten: ein Adlerpult, das im Lapidarium des Heiligtums aufbewahrt wird, sowie einige Marmorbalken ähnlich denen in Siponto, auf welchen noch einige Inschriften lesbar sind. Der Adler erscheint auch hier mit offenen Flügeln und frontal; er wirkt dabei sehr statisch (Abb. 71). Das Schattenspiel der Federn gibt ihm besondere Eleganz. Er ruht ebenfalls auf einem menschlichen Kopf, der einer Halbsäule ohne Kapitell aufsitzt. Die Halbsäule ist einem Pilaster vorgeblendet, der an den Seiten Schlitze aufweist; dort waren vermutlich die Paneele der Kanzel eingefügt. Das erhaltene Lesepult ist in Form eines aufgeschlagenen Buches gestaltet, auf dessen Buchdeckeln die Inschrift AN[O] D[OMI] NI MIL[E]S[IM] QUADRAGESIMO + INDIC[TI]O VIII zu erkennen ist (Abb. 72). Die griechische Indiktion weist darauf, dass der Ambo vor August des Jahres 1041 geschaffen

⁷³ Zudem bezieht sie sich im IUS ET HONOR auf die Löse- und Bindegewalt des Bischofs.

⁷⁴ Die beiden Löwen könnten ältere Träger ersetzt haben, die womöglich zu Bruch gingen. Im oberen Teil des Thrones konnte BELLI D’ELIA mehrere Brüche nachweisen, was auch darauf deuten könnte, dass der Thron versetzt wurde, BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 34. Sowohl in Canosa als auch in Siponto richten die Tiere unter dem Thron diesen exzessiv in die Höhe, was in Monte nicht der Fall ist. BELLI D’ELIA zufolge ist auch dies ein Hinweis darauf, dass die Löwen aus einem anderem Kontext kommen und andere Tiere ersetzen, ebd. Jedoch spricht sie sich nicht wirklich zur Datierung des Thrones aus; sie meint, er könnte auch aus der 2. Hälfte des 12. Jh. stammen, ebd., S. 35.

⁷⁵ GRABAR, Trônes, S. 8.

⁷⁶ BERTAUX bezeichnet den Thron als „véritable faux en marbre“; BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 449; vgl. auch SCHUBRING, Bischofsstühle, Sp. 199.

⁷⁷ GRABAR, Trônes, S. 7f.

⁷⁸ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 35.

Abb. 71 | Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).

wurde.⁷⁹ Auch ein erhaltener Pilaster sowie weitere Balkenfragmente erinnern wieder sehr stark an die Stücke aus Siponto.⁸⁰ Alle erhaltenen Teile ergeben ein recht vollständiges Bild der Kanzel von Monte Sant'Angelo, die Erzbischof Leo bei dem Künstler Acceptus und seiner Werkstatt in Auftrag gegeben haben muss.⁸¹ Da der Raum der Grotte relativ niedrig ist, kann der Ambo nicht besonders hoch gewesen sein; SCHÄFER-SCHUCHARDT rekonstruiert ihn als „kastenförmiges Gehäuse, das an seinen vier Ecken von Eckpilastern gerahmt wurde“ (Abb. 73a, b).⁸² Die Inschrift, die hier wie in Siponto auf den Chorschranken angebracht war, lässt sich zum Teil rekonstruieren und nennt wieder den Künstler:

+ HOC MUNUS PARVUM CONFER / SIBI TU / PIE MAGNUM ATQUE POLI P / [...]
AM SCANDERE FAC ANIMAM / [S]CULPTOR ET ACCEPTUS + BULGO / SIC NO/
MEN ADEPTUS POSCIT UT A T/ [...] TIVI NULLO SENTIAT ICTUS.⁸³



⁷⁹ BERTELLI, Acceptus, S. 67.

⁸⁰ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 40.

⁸¹ Ebd., S. 39.

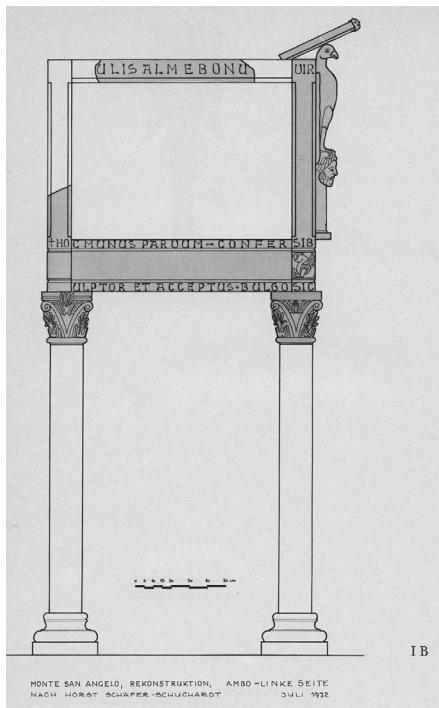
⁸² SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 18. Eine Rekonstruktion in der Grotte gestaltet sich schwierig, da diese unter Karl I. von Anjou umgestaltet wurde, ebd., S. 18–20.

⁸³ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 43. SCHÄFER-SCHUCHARDT übersetzt folgendermaßen: „Dieses kleine Werk überbringe Du, oh Gnädiger, Ihm als ein großes. Veranlasse auch, daß [meine oder die fromme] Seele in ... des Himmels aufsteige. Der Bildhauer und der beim Volk Beliebte, der sich so einen Namen gemacht hat [nämlich als Beliebter, als *Acceptus*, Anm. Schäfer-Schuchardt] bittet, daß er von keinem ... die Schläge spüre“, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 17.



Abb. 72 | Lesepult in Form eines aufgeschlagenen Buches, Marmor, 11. Jahrhundert, Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Musei dei Tesori del Culto Micaelico, Monte Sant'Angelo).

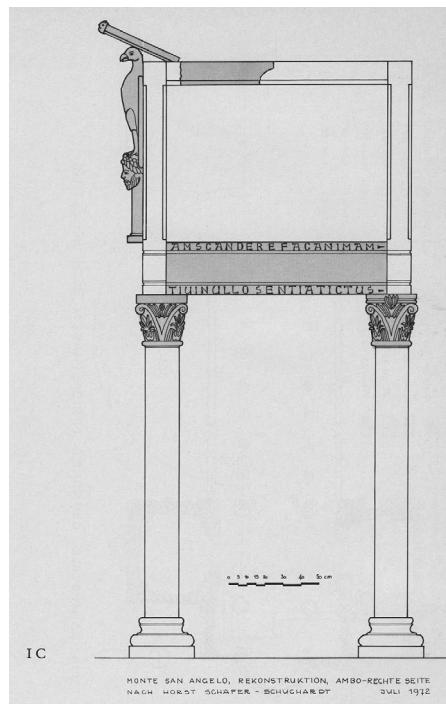
73a



I B

MONTE SAN ANGELO, REKONSTRUKTION, AMBO - LINKE SEITE
NACH HORST SCHÄFER-SCHUCHARDT SULI 1972

73b



I C

MONTE SAN ANGELO, REKONSTRUKTION, AMBO - RECHTE SEITE
NACH HORST SCHÄFER - SCHUCHARDT SULI 1972

Abb. 73a, b | Rekonstruktion der Kanzel von Monte Sant'Angelo (SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, Tafel I A).

Canosa und Bari

In einer ähnlichen Beziehung wie Monte und Siponto standen auch Bari und Canosa zueinander. In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts befand sich der Bischofssitz offiziell in Canosa, auch wenn mit dem Bareser Neubau die Aspirationen eindeutig abgesteckt waren. Auch in Canosa war die Werkstatt des Acceptus aktiv, was somit wiederum Rückschlüsse auf ein Engagement der Steinmetze auch in Bari erlauben könnte.

Beim heutigen Betreten der Canosiner Kathedrale sticht zunächst die hohe, kastenförmige Kanzel auf vier schmalen oktogonalen Säulen ins Auge (Abb. 74). Die Arkaden sind mit einem flachen floralen Ornament versehen, die vier Seitenpaneele der Kanzel weisen – von einer Inschrift abgesehen – jedoch keine plastischen Verzierungen auf. Ein Adler trägt das Lesepult in Form eines aufgeschlagenen Buches, ähnlich dem in Monte Sant’Angelo (Abb. 75). Die Höhe der Kanzel beträgt 2,74 Meter, womit sie hoch über die um sie angebrachten, nicht mehr mittelalterlichen Chorschranken hinausragt.⁸⁴

Trotz mehrerer Restaurierungen ist der Erhaltungszustand der Kanzel sehr gut.⁸⁵ Auf dem rechten Seitenpaneel, das sich dem Kirchenschiff zuwendet, findet sich – zentral und die ganze Breite des zur Verfügung stehenden Raumes einnehmend – eine Stifter- und Künstlerinschrift (Abb. 76):

+ EGO ACCEPTVS PECCATOR ARCHIDIAC[O]N[VS] FECI HOC OPVS / + P[ER]
IVSSIONEM D[OMI]NI MEI GVTBERTI VEN[ERABILI]S⁸⁶ P[RES]B[ITE]R[I].⁸⁷

Albert DIETL übersetzt die Inschrift folgendermaßen: „Ich, Acceptus, der Sünder und Archidiakon, habe dieses Werk gefertigt auf Befehl meines Herrn, des ehrwürdigen Presbyters Guitbertus.“⁸⁸ Während sich Acceptus in der Inschrift von Monte Sant’Angelo als *sculptor* bezeichnet, firmiert er hier als *archidiaconus*. Ist es möglich, dass ein Erzdiakon auch ausführender Künstler war, oder ist dies mehr ein Hinweis darauf, dass er der Leiter einer einem Kloster angegliederten Steinmetzwerkstatt war? Vor allem die unterschiedlichen Selbstbezeichnungen des Acceptus führen dazu, dass man für die Kanzeln von Canosa und Monte Sant’Angelo lange Zeit unterschiedliche Werkstätten annahm. Erst WACKERNAGEL zog – auch aufgrund der offensichtlichen stilistischen Übereinstimmungen – den Schluss, beide Werke derselben Werkstatt zuzuordnen.⁸⁹ Könnten die verschiedenen Bezeichnungen also darauf weisen, dass die Kanzel von Canosa später zu datieren ist als die des Michael-Heiligtumes und

⁸⁴ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 80.

⁸⁵ Vgl. dazu u. a. MENDUNI, Malcangi; MATARRESE, Lavori.

⁸⁶ SCHUBRING löste VENS mit VENUSINI auf, SCHUBRING, Bischofsstühle, S. 206.

⁸⁷ DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat-Nr. A 130, S. 702.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ WACKERNAGEL, Acceptus, S. 143–150.



Abb. 74 | Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).



Abb. 75 | Adlerlesepult, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

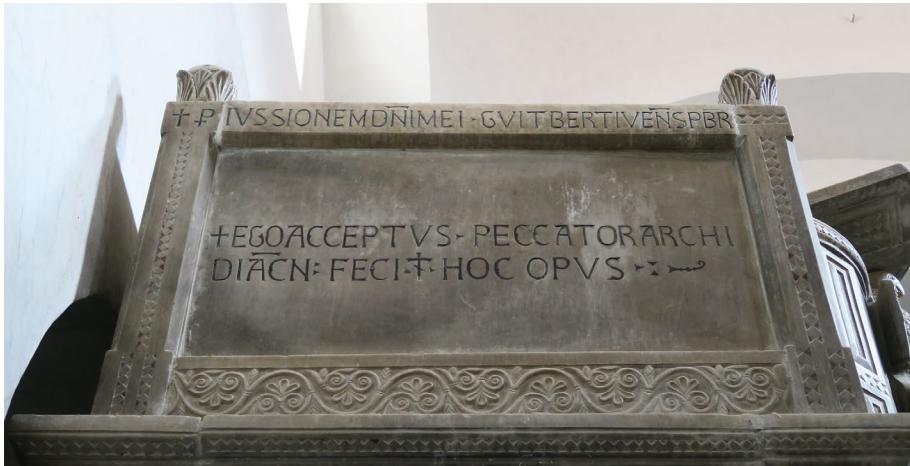


Abb. 76 | Stifter- und Künstlerinschrift auf der Kanzel, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).



Abb. 77 | Bischofsthron, Marmor, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

Acceptus mittlerweile die klerikale Würdenleiter hinaufgestiegen war?⁹⁰ Laut einer in Trani aufbewahrten Urkunde wurde die Kathedrale 1063 den Heiligen Johannes und Paul geweiht, womöglich war zu diesem Zeitpunkt auch die liturgische Ausstattung vollendet.⁹¹ Es wäre möglich, dass diese somit um die 20 Jahre nach dem Mobiliar von Siponto (um 1039) und Monte Sant’Angelo (um 1041) entstand.

Unklar ist, auf welcher Seite der Kanzel die Künstlerinschrift platziert war. DIETL argumentiert für eine Lokalisierung des Paneels an der östlichen Seite der Kanzel, somit dem Chorbereich zugewandt.⁹² War sie auf der westlichen Seite platziert, hätte sie sich dem Laienraum zugewandt. In beiden Fällen ließen sich Acceptus und Guitbertus hier überaus prominent und monumental verewigen.

Die Kathedra befindet sich heute an der Apsistirnwand, zwei marmorne Elefanten tragen den Thron (Abb. 77). Ihre Stoßzähne sind beschädigt, die Rüssel aber noch gut erhalten. Ein hoher Sitz aus dem gleichen grauen Marmor wie die Kanzel und mit ähnlichen Handknäufen wie jenen auf den vier Ecken der Kanzelbrüstung machen eine Zuschreibung zur Acceptus-Werkstatt sehr wahrscheinlich. Das Rückenteil läuft nach oben spitz zu, auf der breiten Rahmung mögen sich ehemals *opus sectile*-Einlagen befunden haben.⁹³ Auf den beiden aufstrebenden Rahmenteilen findet sich eine Inschrift (Abb. 78):

P[RE]SUL UT ET[ER]NA POST HAC POTIARE CATHEDRA[M] / Q[UOD] VOX
EXTERIUS RES FERAT INTERIUS / Q[UOD] GERIS IN SPE DA GESTES LUM[EN]
UT IN RE LUM[EN] CU[M] P[RE]STAS LUMINE NE CAREAS.⁹⁴

Aufgrund des komplexen Inhalts soll auch hier die Übersetzung von DIETL wiedergegeben werden:

Bischof, damit Du später den ewigen Thron nach dieser irdischen Kathedra in Besitz nehmen kannst: Mach, daß die Sache selbst in Deinem Inneren trägt, was Deine Stimme äußerlich verkündet. Mach, daß Du das Licht

⁹⁰ Auch wird vermutet, dass in Acceptus der Auftraggeber des Monumentes gesehen werden könnte, doch macht die Inschrift für diese Rolle klar einen Presbyter Guitbert aus. CLAUSSEN meint zwar, dass Ich-/Ego-Formulierungen in mittelalterlichen Stifterinschriften viel häufiger vorkamen als in Künstlersignaturen; doch ist die Formulierung gerade in Süditalien auch für Künstlerinschriften nicht unbekannt, sie taucht etwa in Kampanien bis ins 13. Jh. vereinzelt auf (vgl. die Kanzel von Ravello, signiert von Magister Nicolaus de Bartolomeo da Foggia), CLAUSSEN, Autorschaft, S. 78–89. Guitbertus ist evtl. mit einem Bischof aus Ruvo zu identifizieren, der auch bei der Weihe von Montecassino 1071 bezeugt ist, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 21.

⁹¹ BERTELLI, Puglia, S. 77; FERNIE, Date, S. 170f.

⁹² DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat-Nr. A 130, S. 701.

⁹³ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 86. *Opus sectile*-Einlagen zierten vermutlich auch die Eckstücke der Kanzel in Canosa, ebd., S. 63.

⁹⁴ Ebd., S. 88.



Abb. 78 | Inschrift auf der Rückenlehne des Bischofsthrons, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin, mit freundlicher Genehmigung der Diözese Canosa di Puglia).

| in der Sache selbst hast, was Du in Deinem äußerem Anschein trägst.
Während Du Licht bietest, möge es Dir nicht an innerem Licht fehlen.⁹⁵

Das *Licht* und die *Stimme* des Bischofs werden hier als die Merkmale genannt, die ihn sowohl auf Erden als auch im Himmel besonders auszeichnen würden. *Äußeres* und *Inneres* werden hier ebenso verbunden wie *Irdisches* und *Himmlisches*; der Bischof erscheint als Vermittler zwischen den verschiedenen Sphären. Da einige Buchstaben von den seitlichen Platten überdeckt werden, wurde die Inschrift wohl vor der Montage der einzelnen Teile angebracht und ist daher in die Entstehungszeit des Thrones zu datieren. Der untere Teil des Thrones besteht aus einem kastenförmigen Träger, der auf den beiden Elefanten ruht. Die frontale Platte dieses Kastens ist mit einem fast vollplastischen Adlerpaar verziert, das ein Sitzen auf dem Thron praktisch unmöglich macht, da es sich genau an der Stelle befindet, wo die Beine des Würdenträgers hätten Platz finden sollen. Sie sind in hellerem Marmor ausgeführt und vermutlich erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden. Durch diese Platte ist der Thron zudem so hoch, dass er zur Nutzung über einen Fußschemel verfügt haben muss.

Ein weiterer Balken verbindet die beiden Elefanten; seine Dekoration mit Palmetten und Löwenköpfen zeigt Analogien zu einem Fragment aus Siponto.⁹⁶ Auf den

⁹⁵ DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 708.

⁹⁶ Das Stück aus Siponto befindet sich heute im Bode-Museum in Berlin, muss aber bis 1908 noch in der Sakristei der mittelalterlichen Kirche von Siponto gewesen sein, WACKERNAGEL, Acceptus, S. 150, BERTELLI, Acceptus, S. 69.

Armlehnens findet sich eine weitere Inschrift: „+ URSO P[RE]CEP[TOR RO]MOALDUS A[D HEC FU]IT ACTOR“.⁹⁷ Erwähnt wird hier also ein weiterer Bildhauer, ein gewisser Romualdus, und darüber hinaus ein Auftraggeber namens Ursus. Es könnte sich hier um den Bareser Erzbischof handeln, der zwischen 1079/80 und 1089 das höchste klerikale Amt der Stadt innehatte. Zeitlich würde dies nicht mit der Aktivität der Acceptus-Werkstatt zusammenfallen, aber wie in Monte ist es auch hier durchaus möglich, dass einige Teile des Thrones wie etwa die Platte mit dem Adlerpaar, die Elefanten und diese Inschrift später hinzugefügt wurden.⁹⁸ Ähnlich wie am Thron des Michael-Heiligtums konnten damit kirchenpolitische Überlegungen einhergehen. Mit der Ankunft der Nikolaus-Reliquien 1078 in Bari und dem Beginn des Baues der Nikolaus-Basilika verschob sich der institutionelle Schwerpunkt der Diözese zugunsten der Hafenstadt. Eine Überarbeitung des Bischofsthrones in Canosa kommt daher vor allem aus repräsentativen Gründen infrage; die Erhöhung des Sitzes durch die Anbringung der vollplastischen Adler an der Front behinderte zwar die praktische Nutzung, verlieh dem Thron aber mehr Sichtbarkeit.⁹⁹ Inwiefern der Thron in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts tatsächlich vom Bischof genutzt wurde, ist zudem fraglich, da der Bischofssitz genau in diesen Jahren auch offiziell nach Bari verlegt wurde.

Angesichts der engen Verbindung von Bari und Canosa, den zeitgleichen Neubauten beziehungsweise Überarbeitungen des Kirchenraums und der Tatsache, dass die Acceptus-Werkstatt die wichtigsten Bauten der Region ausstattete, ist es äußerst naheliegend, dass sie auch für die Ausstattung in Bari verantwortlich zeichnete. Hierauf weisen nicht zuletzt die Portalrahmungen der Kathedrale in Bari, deren Ornamentik mit mehreren Fragmenten aus der Acceptus-Werkstatt übereinstimmt (vgl. Abb. 65a, b, 68).¹⁰⁰ Man kann somit auch in Bari von einer hohen, kastenförmigen Kanzel auf Säulenarkaden ausgehen, ähnlich der in Canosa, die mit einem Adlerlesepult ausgestattet war. Das mögliche Adlerlesepult in Bari ist zu schlecht erhalten, um davon ausgehend Vergleiche herzustellen (vgl. Abb. 64). Andere Skulpturen weisen wieder große Ähnlichkeiten mit den Objekten aus der Acceptus-Werkstatt auf: Die filigranen Doppelkapitelle, die man in den 1970er-Jahren während der Freiräumung der Unterkirche fand (Abb. 79) ähneln einem Doppelkapitell, das in der Kathedrale

⁹⁷ „Ursus war Planer, Romoaldus war für dieses Werk Schöpfer.“ Übers. DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 708.

⁹⁸ Vgl. hierzu SOMMERER, Animal Agency. BELLI D’ELIA hingegen geht davon aus, dass die heutige Gestalt des Thrones auf das Ende des 11. Jh. zurückgeht, man damals aber ältere Teile wiederverwendete, BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 88–90.

⁹⁹ An dieser Stelle möchte ich der Exkursionsgruppe nach Apulien unter der Leitung von Valentino Pace (Udine) und Tarek Ibrahim (Berlin) danken, mit der wir im März 2016 Fragen der Sichtbarkeit des Thrones diskutierten. Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet bin ich Sabine Sommerer (Zürich), die sich in ihrer Habilitation mit ganz ähnlichen Fragestellungen auch den süditalienischen Bischofsthronen widmet und die sich viel Zeit für eine Diskussion der Canosiner Situation nahm.

¹⁰⁰ BERTAUX, Art. S. 463.



Abb. 79 | Doppelkapitell,
Marmor, 11. Jahrhundert, Bari,
Castello Svevo (Fotografie der
Autorin).



Abb. 80 | Doppelkapitell, Mar-
mor, 11. Jahrhundert, Canosa
di Puglia, Kathedrale (Fotografie
der Autorin, mit freundlicher Ge-
nehmigung der Diözese Canosa
di Puglia).

von Canosa heute eine kleine Marmorplatte zur Linken des Altares trägt (Abb. 80). Sie sind durch abgerundete Formen und durch von Ornamenten gegliederte, sonst glatte Oberflächen gekennzeichnet sowie durch eine starke Abstraktionsleistung, die alle Erzeugnisse der Acceptus-Werkstatt ausmacht.¹⁰¹ Die beiden addossierten geflügelten Wesen fallen durch eine ähnliche Beinstellung auf, ihre Flügel werden durch ein Perlband vom Körper abgesetzt. Das in Canosa flachere Relief mag durch den Gebrauch bedingt sein; anders als die lange Zeit verschütteten Bareser Kapitelle fanden die Canosiner Skulpturen vermutlich immer im Kirchenraum Verwendung.

Aufgrund der vielen Übereinstimmungen in den skulpturalen Ausstattungsgegenständen von Bari, Canosa, Monte Sant’Angelo und Siponto ist eine Anwesenheit der Acceptus-Werkstatt auch in Bari sehr wahrscheinlich, womöglich war sie dort sogar lokalisiert.¹⁰² Außer aus Bari sind für diese anderen Kathedralräume keine Exultet-Rollen bekannt. Letztere wäre in Siponto und Monte vielleicht auch fehl am

101 BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 67; BELLI D’ELIA, Radici, S. 200; BERTELLI, Puglia, S. 19.

102 DIETL, Sprache, Bd. 1, S. 95; BORDI, Bari, S. 390f.

Platz gewesen, da man sich soeben von Benevent losgelöst hatte. Canosa stand hinter Bari zurück; allein die Bareser Kirche hingegen hatte ein Interesse daran, Benevent und die dortige Bischofswürde auch mithilfe dieses neuen Mediums nachzuahmen.

3.1.3 Dispositionen liturgischer Ausstattung

Eine Kontextualisierung der liturgischen Ausstattungsgegenstände aus der Acceptus-Werkstatt sowie die enge Verbindung von Canosa und Bari ist für das Folgende äußerst bedeutsam, da der Canosiner Kirchenraum als Ausgangspunkt eines besseren Verständnisses des Bareser Bisantius-Baus verstanden werden kann. Da diese Arbeit nicht nur danach fragen möchte, was im Ritual auf den oder über die Exultet-Rollen wahrgenommen wurde, sondern auch danach, wo dies stattfand und von wem sie gesehen wurden, ist eine Rekonstruktion auch der Disposition der liturgischen Ausstattung von grundlegender Bedeutung. Wo genau die Kanzel sich befand und in welche Richtung sie ausgerichtet war, ist für die – zumindest visuelle – Erfahrung der Rollen ebenso ausschlaggebend wie die Höhe und Lage der Chorschranken. Wie nah kamen die Gläubigen tatsächlich an die Rolle heran und wer stand ihr am nächsten? Sind der Bischof und weitere Kleriker im Presbyterium als privilegierte Rezipienten zu begreifen und wo genau befanden sie sich? Saß der Bischof während des Rituals auf der Kathedra und wo war diese lokalisiert?

Kanzeln

Neben kastenförmigen Kanzeln wie der in Canosa waren in Südalien auch trapezförmige Amben verbreitet. Hier befanden sich Treppen zu beiden Seiten der erhöhten Plattform, von denen meist die eine dem Auf-, die andere dem Abstieg vorbehalten war. So konnte diese Form auch stärker in liturgische Abläufe integriert werden. Ihr Ursprung ist vermutlich im byzantinischen Raum auszumachen; schon Paulus Silentarius beschreibt für die Hagia Sophia einen ebensolchen trapezförmigen Ambo (Abb. 81). Im byzantinischen Raum wurde die Kanzel als *òmfalos* bezeichnet, da sie in der Mitte des Kirchenraumes positioniert war. Auch die Tatsache, dass man dort *hinaufsteigt*, erfährt bei Paulus Silentarius besondere Beachtung:

So ist denn der Ambon mit seinen beiden Zugängen prächtig ausgeziert; denn diesen Namen gab man dem Ort, weil er auf herrlichen Treppen erstiegen werden kann. Das Volk aber lenkt seinen achtsamen Blick dorthin, wenn es den heiligen Geheimnissen göttlicher Lehre lauscht.¹⁰³

¹⁰³ Paulus Silentarius, Ekphrasis, V. 209–212, hg. u. übers. v. VEH, S. 361f.

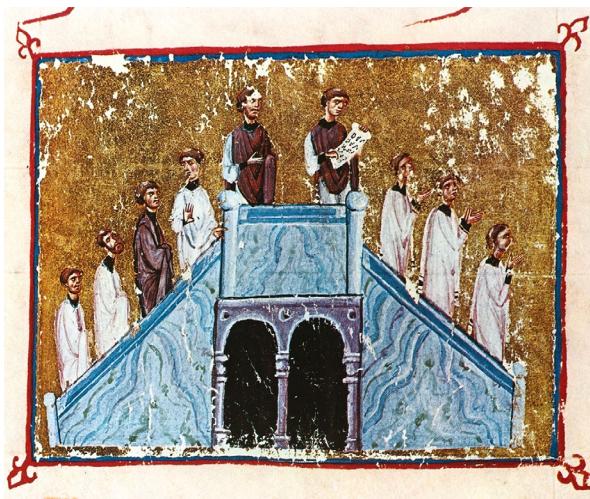


Abb. 81 | Ambo der Hagia Sophia, Miniatur, 11. Jahrhundert; Berg Athos, Dionysiou Kloster, Ms. gr. 587, fol. 43r (PENTCHEVA, Hagia Sophia, S. 20, Abb. 6).

Paulus thematisiert sowohl das Sehen als auch das Hören; für beides war die erhöhte Position der Kanzel ausschlaggebend. Auch bei Isidor von Sevilla findet sich etwas später genau dies als Charakteristikum der Kanzel: „*Pulpitum* (Brettergerüst, Bühne, Katheder, Pult, Lehnstuhl) [heißt so, Anm. Autorin], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger im Volk (*in publico*) gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird.“¹⁰⁴ Aus diesem Grund galt die Kanzel als liturgischer Ort des Wortes, von dem die Texte der Propheten und Apostel verlesen wurden, aber auch ‚weltlichere‘ Inhalte wie etwa Rechtsakte.¹⁰⁵ Damit war sie vor allem Subdiakonen für die Epistellesungen und Diakonen für die Evangelienlesung vorbehalten, ferner den Sängern; unter bestimmten Umständen wurde sie jedoch auch von Bischöfen genutzt.¹⁰⁶ So wurden vom Ambo der Hagia Sophia die Namen neugewählter Bischöfe verkündet, oder sie präsentierten sich von dort aus dem Volk. Zudem war der Ambo Teil des byzantinischen Krönungszeremoniells.¹⁰⁷ Die Symbolkraft des Mobiliars wurde auch in ihrer figurlichen Dekoration kommentiert. Auf den Kanzeln von Sessa Aurunca und Salerno

¹⁰⁴ *Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspici a populo possit, quo liberis audiator*, ISIDOR VON SEVILLA, Etymologiarum XV, IV, 15, hg. v. LINDSAY, Übers. Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, hg. v. MÖLLER, S. 562f. Ganz ähnlich formuliert dies Hrabanus Maurus: *Aram quidam vocatam dixerunt, quod ibi incensae victimae ardeant; alti aras dicunt a precatiōnibus, quas Graeci aras dicunt. Pulpitum, quod in eo lector vel psalmista in publico positus conspici a populo possit, quo liberius audiatur. Analogium dictum, quod sermo inde praedicetur, nam logos Graece sermo dicitur, quod ipsum altius situm est. Tribunal, eo quod inde a sacerdote tribuantur p̄aecepta vivendi*, Hrabanus Maurus, ‚De Universo‘, 14, 21, 6. Ähnlich auch im Pontificale Romanum: *Ideoque cum legitis, in alto loco ecclesiae stetis, ut ab omnibus audiamini et videamini*, T. 1, § 2, nach CAPOMACCIO, Monumentum, S. 19.

¹⁰⁵ Ebd., S. 19f., 55; vgl. auch HEINZER, Inszenierung, S. 43.

¹⁰⁶ CAPOMACCIO, Monumentum, S. 25f.

¹⁰⁷ MIDDELDORF KOSEGARTEN, Ambonen, S. 60f.; STICHEL, Hagia Sophia, S. 39.

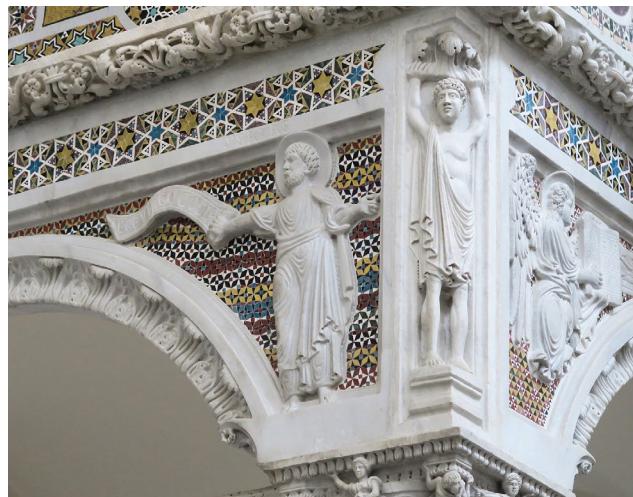


Abb. 82 | Kanzel,
1153/1181, Salerno,
Kathedrale (Fotografie der
Autorin).

erscheinen in den Zwickeln, die den Kästen tragen, Propheten und Evangelisten mit vertikalen Schriftrollen, die ebenfalls auf das gesprochene Wort verweisen (vgl. Kap. 2.3.1, Abb. 82). Die Kanzeln stammen aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, Exultet-Rollen waren zu diesem Zeitpunkt bereits bekannte und verbreitete Medien in Südalien – es ist daher möglich, dass die Ikonografie der Kanzeln auch auf die Rollen Bezug nimmt.¹⁰⁸

Kanzeln markierten zudem den Ort der Auferstehung Christi. Ikonografisch wird dies etwa in der Darstellung der Jonas-Geschichte kommentiert, wie sie auf mehreren Amben, unter anderem in Ravello, erscheint (Abb. 83). Jonas, der drei Tage nach seinem Verschlucken durch den Wal wieder ausgespuckt wurde, gilt als Präfiguration Christi (Mt 12,39–41) und wird damit ebenfalls zum Sinnbild von Christi Auferstehung.¹⁰⁹ Der Raum unter dem Pult wird zudem immer wieder mit dem leeren Grab Christi assoziiert.¹¹⁰ Auch die Miniaturen einiger Exultet-Rollen greifen diese Ikonografie in den liturgischen Szenen auf (etwa Pisa 2, vgl. Abb. 37).

Etwa seit dem Ende des 12. Jahrhunderts ist für Südalien eine Unterscheidung zwischen Epistelkanzel und Evangelienambo belegbar. Zuvor wurden Epistel und Evangelium vom selben Ambo verlesen, der auch für die Predigten genutzt wurde.¹¹¹

¹⁰⁸ Doch muss kein direkter Bezug bestehen: Aus Sessa Aurunca etwa sind keine Exultet-Rollen bekannt und die Exultet-Rolle aus Salerno entstand erst zu Beginn des 13. Jh., während die beiden Kanzeln dort älter sind, vgl. dazu GLASS, Pulpits, S. 213–237; GLASS, Pseudo-Augustine, S. 215–226, dort auch zu den Rollendarstellungen auf den Amben.

¹⁰⁹ SCIROCCO, Jonah, S. 90 f., 116 f.

¹¹⁰ CAPOMACCIO, Monumentum, S. 60 f.; vgl. auch ZHOMELIDSE, Art, S. 8–33; VOLBACH, Bruchstück; MARROCCO, Abyssus.

¹¹¹ SCIROCCO, Salerno, S. 205–221. Für einen Überblick über die südalienischen Kanzeln vgl. PACE, Sguardo.

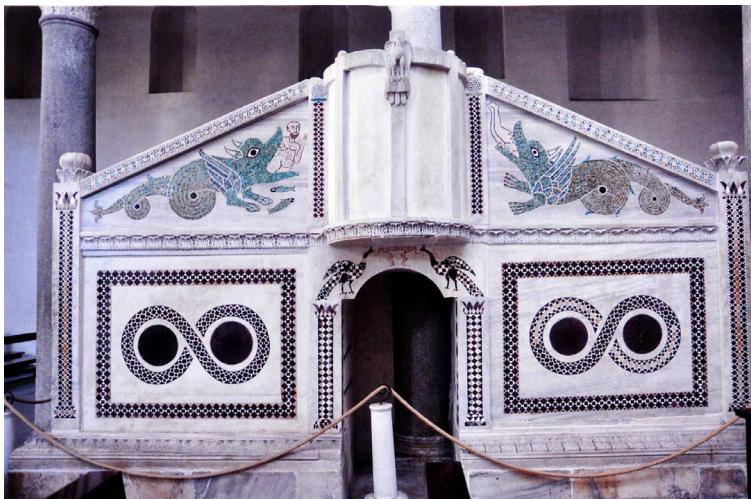


Abb. 83 | Rogadeo-Ambo, 1095/1150, Ravello, Kathedrale (ZCHOMELIDSE, Art, Abb. 1).

Die Nutzung sowie auch die Form und Lage der Kanzeln wurde durch ihren liturgischen Kontext bestimmt, der gerade vor den Vereinheitlichungsbestrebungen der römischen Kirche Ende des 11. Jahrhunderts stark lokal geprägt war. So lassen sich Kanzelformen und Positionierungen nur schwer generalisieren; erschwerend kommt hinzu, dass meist nur wenige liturgische Quellen erhalten sind, die Aufschluss über die lokale Liturgie geben könnten. Deutlich wurde, dass die Kanzeln der Acceptus-Werkstatt auf hohen, schmalen Säulen kastenförmige Aufsätze trugen.¹¹² Die Lesepulte waren in Form eines Buches gestaltet, das von einem Adler getragen wurde. Während das Buch als Verweis auf das Wort verstanden werden kann, nimmt der Adler als Symbol des Evangelisten Johannes hierauf ebenfalls Bezug; die das Evangelium einleitende Worte werden in der Symbolik der Kanzel als Ort des Verlesens der Predigt und des Wortes Gottes erneut evoziert: „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort“ (Joh 1,1). Die Evangelien-Lesung geschah meist gen Norden, dementsprechend befanden sich Evangelien-Amben auf der südlichen Seite des Langhauses.¹¹³

In Canosa war die Kanzel 1597 auf der Nordseite des Langhauses lokalisiert, wie eine Urkunde belegt, die anlässlich einer *sacra visita* entstand. Dort wird die Kleinarchitektur *in cornu Epistolae* beschrieben, wo sie vermutlich bis zur Demontierung der liturgischen Ausstattung Ende des 19. Jahrhunderts – anlässlich einer Modernisierung des Innenraumes der Kathedrale – verblieb.¹¹⁴ Die einzelnen Marmorfragmente

¹¹² Darstellungen von Adlerlesepulken finden sich in den in den Exultet-Rollen von u.a. Vat. lat. 9820, Capua, Casanatense 724 (B I 13), 3, Pisa 2 und 3.

¹¹³ DUVAL, Installations, S. 14–28; CAPOMACCIO, Monumentum, S. 42–50.

¹¹⁴ Visita Generale compiuta da Mons. Achille Roselli, chierico di città ducale, per ordine di Pietro Ursino vescovo di Aversa e Prevosto di Canosa, vom 3. Januar 1597, nach BELLI D'ELIA,

wurden zunächst in der Sakristei gelagert, wo SCHULZ und BERTAUX sie auf ihren Süditalienreisen vorfanden.¹¹⁵ BERTAUX erkannte den erstaunlich guten Zustand der Kanzel und legte seine Meinung zur Demontage der Objekte schon im Titel eines 1896 in *Napoli Nobilissima* erschienenen Aufsatz unmissverständlich dar, in dem er „Barbarie recenti nei duomi di Canosa e di Taranto“ ansprach:

[I]o veniva (sic) anche a rivedere nella basilica i due pezzi celebri di scultura del 1100 che adornavano così riccamente la navata, il pulpito colla firma del sacerdote Acceptus e la sedia vescovile portata da due elefanti. [...] al posto dell’ambone s’è aperto un enorme buco che si estende per tutta la larghezza della navata principale. [L’]ambone, l’avrei cercato invano, se non me l’avessero indicato in un angolo oscuro dove giace scomposto, insieme coi pezzi della sedia marmorea, sotto un mucchio di tavole.¹¹⁶

Die von dem Artikel ausgelöste Diskussion führte schließlich zum Wiederaufbau der liturgischen Ausstattung ab 1905.¹¹⁷ Der damalige Verantwortliche für die Restaurierung des Baues, Pasquale Malcangi, wollte den Augenblick nutzen, um die Kanzel an ihrem ursprünglichen mittelalterlichen Ort an der Südseite des Langhauses zu lokalisieren, Adolfo Avena als Repräsentant des Ufficio Regionale sprach sich jedoch für eine Rekonstruktion *in cornu Epistolae* aus, wo sie sich vor dem Abbau befunden hatte.¹¹⁸ Avenas größerer Einfluss mag dazu geführt haben, dass sich die Kanzel heute wieder an der Nordseite befindet, in der Nähe des Altars, was vermutlich ebenfalls nicht der mittelalterlichen Positionierung entspricht. Kanzeln waren damals mehr zur Mitte des Langhauses hin lokalisiert, am Übergang von Presbyterium und Laienraum.

Chorschranken

In frühchristlicher Zeit nahm das Presbyterium oft bis zu einem Drittel des Mittelschiffes ein, davor und in den Seitenschiffen fanden die Gläubigen Platz. Auch im Mittelalter erstreckte sich der klerikale Bereich oft weit ins Mittelschiff. Nahe beim Platz der *schola cantorum*, inner- oder außerhalb der Chorschranken, war die Kanzel lokalisiert und nahm damit auch materiell eine Vermittlerfunktion zwischen

Suppelletili, S. 693. Auch ein Inventar von 1694 erwähnt die Kanzel noch auf der Epistelseite, DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 130, S. 701. Für eine Diskussion und neue Interpretation der Quellen vgl. BORDI, Canosa, S. 24. MALCANGI geht davon aus, dass es sich bei dem beschriebenen *lettore* nur um ein kleines Lesepult aus Holz handelt, ebd.

¹¹⁵ SCHULZ beschreibt sie noch *in situ*. Eine zweimal umbiegende Steintreppe mit 14 Stufen führte damals im Osten hinauf, SCHULZ, Denkmäler, Bd. 1, S. 59.

¹¹⁶ BERTAUX, Monumenti, S. 15.

¹¹⁷ BELLI D’ELIA, Suppelletili, S. 703f. Als SCHUBRING in Canosa war, lag die Kanzel noch „als Wrack in der Ecke“, SCHUBRING, Bischofsstühle, S. 205.

¹¹⁸ MENDUNI, Malcangi, S. 297f.; BORDI, Canosa, S. 25f.

Laien- und Klerikerraum ein. In Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo (um 1160/70), Santa Maria del Lago in Moscufo (1159) und Santo Stefano in Cugnoli (1166) sind die romanischen Kanzeln und Transennen sehr gut erhalten und daher wertvoll, um sich eine Vorstellung des mittelalterlichen Raumeindrucks zu machen (vgl. Abb. 86): „Ils sont situés vers le milieu de la nef centrale et plaqués, respectivement au nord et au sud, contre des supports présentant un profil différent de tous les autres, ce qui nous incite à y reconnaître leur emplacement d'origine“ – allerdings handelte es sich hier um Klosterkirchen, wo das Presbyterium größer ausfallen musste, um alle Mönche aufnehmen zu können.¹¹⁹

Chorschranken waren ursprünglich nicht dazu gedacht, die Sichtbarkeit des Altarbereiches einzuschränken oder um eine hierarchische Trennung in Klerus und Laien vorzunehmen. Vor allem sollten sie dazu dienen, die Laien davon abzuhalten, zum Altar vorzudringen und die Feier der Messe zu stören.¹²⁰ Walahfrid Strabo beschreibt sie deshalb folgendermaßen: [...] *cancelli dicuntur a cubito, qui Grece ancos dicitur. Solent enim plurimi non altius construi, quam ut stantes desuper inniti cubitis possint* – die Bezeichnung der *cancelli* käme also von der Bezeichnung für den Ellbogen, da die Schranken nur so hoch gebaut würden, dass man sich mit den Ellbogen noch darauf stützen könne.¹²¹ Auch Paulus Silentarius definiert die Abgrenzungen der *solea* als nur so hoch,

daß sie einem danebenstehenden Manne lediglich bis zum Leibgurt reichten. [...] Verlangt nun die Masse aus heiliger Ehrfurcht vor dem reinen Gotte Lippen und Hände auf das heilige Buch zu drücken, dann werden die unendlichen Wogen des herandrängenden Volkes von den genannten Schranken aufgehalten.¹²²

Es war der frühen Kirche wichtig, die Gläubigen visuell am Mysterium teilhaben zu lassen: Chorschranken sollten die Vermittlung des Heiligen nicht behindern. Erst ab dem späten 11. Jahrhundert und vermehrt im 12. Jahrhundert baute man höhere Chorschranken, was die Sichtbarkeit des Altarbereichs einschränkte und womit liturgische und theologische Neuausrichtungen einhergingen.¹²³ Letztendlich war

¹¹⁹ CREISSEN, Clôtures, S. 174; vgl. auch PACE, Sguardo, S. 239f.

¹²⁰ PIVA, Spazio, S. 151. Johannes Chrysostomos etwa beschwerte sich darüber, wie sich die Leute während der Messe benähmen, v.a. an Ostern, Acta hom. 24,4, nach BRANHAM, Sacred, S. 39, 48.

¹²¹ Walahfrid Strabo, Libellus, hg. v. HARTING-CORRÊA, S. 68f.

¹²² Paulus Silentarius, Ekphrasis, V. 246, 250f., hg. u. übers. v. VEH, S. 371. Ähnliches wird in der Ekphrasis des Philagathos beschrieben, vgl. Kap. 3.2.2.

¹²³ PIVA, Spazio, S. 151. Vom Ende des 11. Jh. an lassen sich dazu erste schriftliche Quellen finden, etwa bei Andrea di Strumi, der im Falle von San Arialdo bei Mailand schreibt: *visio clericorum laicorumque ac mulierum, quae una erat et communis*. Er merkt auch an, dass es sich hierbei um eine *res nova* handle, PIVA, Spazio, S. 155. Vgl. dazu auch BASCHET, Image, S. 186f. Erst ab dem 12. Jh. wurde wohl eine wirkliche, physische Trennung zwischen Laien

es nicht ausschlaggebend, ob die Kanzeln sich vor oder hinter den Chorschranken befanden. Sie waren dafür geschaffen, den Laien die Heilige Botschaft auditiv und visuell zu vermitteln, weshalb sie sich im westlichen Presbyteriumsbereich den Laien räumlich am nächsten befanden.

Bischofsthrone

Das andere Ende des Presbyteriums wurde vom Apsisbogen baulich begrenzt; in den meisten Fällen verlief in der Rundung die Apsisbank (*syntronos* oder *subsellia*), auf der die Kleriker Platz fanden. Die Mitte der Apsistirnwand war in Kathedralen dem Bischof vorbehalten, oft wurde der Ort durch einen Thron besonders markiert.¹²⁴ Der Großteil der bekannten Stühle war fest installiert, es gibt aber auch Hinweise auf tragbare Exemplare aus Holz oder Elfenbein. Auch mussten sie nicht zwangsläufig in der Apsistirnwand lokalisiert sein, in mehreren Fällen waren Bischofsthrone an einer der beiden Seiten der Apsis zu finden. Süditalien mit seiner außergewöhnlichen Dichte an mittelalterlichen Bistümern weist eine bedeutende Anzahl an noch erhaltenen Bischofsthronen oder Hinweisen über sie auf.

So lassen archäologische Grabungen darauf schließen, dass sich in der 1084 durch Papst Gregor VII. geweihten Kathedrale von Salerno ein fest installierter, vermutlich marmorner Thron in der Apsistirnwand befand.¹²⁵ Darüber hinaus muss der Bischof dort über einen weiteren Thron verfügt haben, wie neue Quellenauswertungen liturgischer Manuskripte von Maddalena VACCARO nahelegen. Einige Gründonnerstagsriten wurden im Atrium vor der Kathedrale zelebriert, die Textstellen sehen vor, *cathedram pontificis paretur ante hostium ecclesie*, der transportierbare Thron also vor dem Eingang vorbereitet werden solle.¹²⁶ Dies eröffnet die Diskussion um die sogenannten Salerno-Elfenbeine neu, deren Funktion bis heute nicht geklärt ist. Vorgeschlagen wurden neben einem Altar-Antependium meist ein Bischofsthron, eine Rekonstruktion käme mit einer spitz zulaufenden Rückenlehne den oben beschriebenen Thronen aus Canosa, Monte und auch dem des Elia in San Nicola nahe (Abb. 84).¹²⁷ Dass Bischofsthrone aus Elfenbein existierten, belegen die Maximianskathedra in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert und die Cathedra Petri, ein karolingischer

und Klerus wichtig; um ein Verbergen des Mysteriums ging es wohl erst ab dem 13. bis 15. Jh., ebd. S. 187.

¹²⁴ PIVA, Spazio, S. 151. In den bedeutenden römischen Kirchen war der Bischofsthron in der Apsistirnwand angebracht, etwa im Lateran, DE BLAAUW, Cultus, Bd. 1, S. 247, aber auch in Santa Maria Maggiore, ebd. S. 382, 385f., 388f., und im Petersdom, ebd., Bd. 2, S. 547f., 651–653.

¹²⁵ VACCARO, Manoscritto, S. 188. Der heutige Thron in Salerno ist eine historisierende Rekonstruktion.

¹²⁶ VACCARO, Manoscritto, S. 188f. Fest installierte Throne hatten eventuell auch andere Funktionen, etwa wurde bei wichtigen Konzilen darauf ein aufgeschlagenes Evangeliar positioniert, SCHREINER, Buch, S. 307–311.

¹²⁷ VACCARO, Manoscritto, S. 190. Vgl. u. a. BRACA, Avori; LONGO u. SCIROCCO, Salerno Ivories.

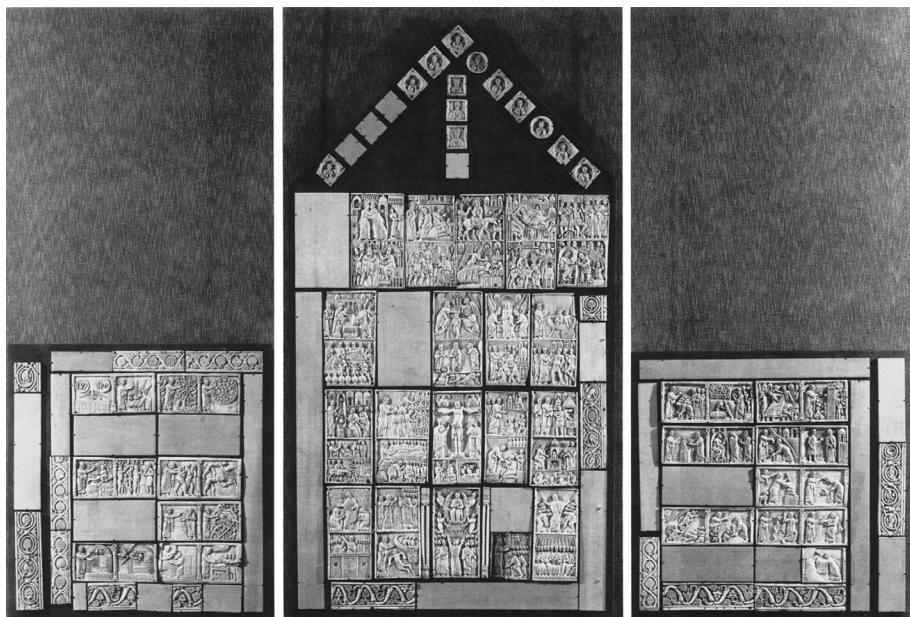


Abb. 84 | Rekonstruktion eines Bischofsthrons aus den sog. Salerno-Elfenbeinen (BERGMANN, Ivory, S. 172, Abb. 14).

Herrlicher- oder Bischofsthron.¹²⁸ Ein mobiles Objekt hat sich darüber hinaus in Montevergine in den Abruzzen erhalten. Die dortige Kathedra entstand vermutlich im 13. Jahrhundert und besteht aus bemaltem Holz.

Da aus Bari weder schriftliche noch steinerne – geschweige denn hölzerne – Quellen Aufschluss darüber geben könnten, wo sich dort der Bischofsthron befand, lohnt wieder ein Blick nach Canosa. Aktuell befindet sich der Thron von Canosa in der Apsistirnwand der Kathedrale. Paul SCHUBRING vermerkte in einem Aufsatz von 1900 noch:

Heute liegt der kostbare Stuhl auseinandergekommen und in jeder Weise gefährdet in der oberen Sakristei. Aber auch der Platz, den er vorher Jahrhunderte lang einnahm, an dem einen Vierungspfeiler, war nicht der ursprüngliche, als der vielmehr die Mitte des [sic!] Apsis anzusehen ist.¹²⁹

Der Thron erfuhr also ein ähnliches Schicksal wie die Kanzel, deren Demontage BERTAUX so deutlich kritisierte. Vermutlich aufgrund der ihm bekannten Vergleichsbeispiele in

¹²⁸ NEES, Hercules, v. a. S. 147–198; TRINKS, Chryselephantin. Für den Hinweis auf die Cathedra Petri danke ich herzlich Christine Jakobi-Mirwald.

¹²⁹ SCHUBRING, Bischofsstühle, S. 197; BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 88.



Abb. 85 | Bischofsthron (sog. Thron des Elia), Marmor, 11./12. Jahrhundert, Bari, San Nicola (Fotografie der Autorin).

Süditalien nimmt SCHUBRING eine mittelalterliche Lokalisierung des Thrones an der Apsisstirnwand an, auch wenn er weiß, dass der Thron zuvor lange am Vierungspfeiler stand.¹³⁰ Da die *sacra visita* von 1597 überliefert, dass sich die Kanzel in der Frühen Neuzeit *in cornu Epistolae* befand, würde dies für den Thron bedeuten, dass er der Kanzel schräg gegenüber, also auf der Evangelienseite im Süden, aufgestellt war. Dies bestätigt die Beschreibung einer weiteren *sacra visita* im Jahre 1706 durch den damaligen Propst Mons. Carrara: *Visitavit Chorum retro altare maius positum [...] In cornu Evangelii Altaris maioris fuit reperta una sedia Archiepiscopalis marmorea cum duobus Leonibus in pede et duobus Elefantis.* Hier wird sogar spezifiziert, dass der Thron auf der Südseite hinter dem Altar aufgestellt war. Neben den beiden Elefanten, die den Sitz tragen, werden hier zudem zwei Löwen *in pede* erwähnt, also in Fußnähe, womit ein Fußschemel gemeint sein könnte – ähnlich dem, der heute in San Nicola dem Bischofsthron beigestellt ist (Abb. 85).¹³¹

Zusammen mit der Rekonstruktion der Kanzel ab 1905 wollte Pasquale Malcangi den Thron aufgrund dieser schriftlichen Überlieferung wieder schräg gegenüber der

130 Auch GRABAR spricht sich für diese Positionierung aus, GRABAR, Trônes, S. 8.

131 BELLI D'ELIA, Suppellettili, S. 698. Dem Visitationsbericht von 1597 zufolge befand sich der Thron jedoch „im Chor auf der Epistelseite des Hochaltars“; DIETL, Sprache, Bd. 2, Kat.-Nr. A 132, S. 706.

Kanzel positionieren. Da er sich für eine Wiederherstellung des mittelalterlichen Raumeindruckes aussprach, sah er die Relokalisierung des Bischofsthrones auf der Epistelseite vor, während die Kanzel auf der Evangelienseite ihren Platz finden sollte. Doch auch hier setzte sich das Ufficio Regionale unter Adolfo Avena durch, das wiederum eine Lokalisierung des Thrones an der Apsistirnwand bevorzugte.¹³²

Einen weiteren Hinweis zur ursprünglichen Lokalisierung könnte der Thron selbst liefern: Die lange Inschrift, die sich heute auf dem rechten Seitenpaneel findet und erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, weist auf eine laterale Ausrichtung des Thrones. Der heutige Anbringungsort der Inschrift muss mit dem mittelalterlichen nicht übereinstimmen, da der Thron neu zusammengesetzt wurde. So lässt sich nicht mehr feststellen, ob sich die Inschrift ursprünglich gen Westen oder gen Osten, zum Kirchenraum oder in den Apsisbereich wandte. Möglich ist aber, dass Romualdus und sein Künstler hier eine Analogie zu Acceptus und der langen und äußerst prominenten Künstlerinschrift auf der Kanzel suchten.

Der Glücksfall, dass sich aus der apulischen Acceptus-Werkstatt derart viele und gut datierbare Stücke erhalten haben, erlaubt für den Bareser Kathedralraum unter Bisantius und seinen Nachfolgern einige wichtige Rückschlüsse. Auch wenn die Datierung der Exultet-Rolle Bari 1 aufgrund paläografischer Vergleiche und der Darstellung der Diarchie zunächst in die Zeit um 1025 weist, muss davon ausgegangen werden, dass sie für den Bisantius-Neubau entstand. Hierauf deutet zum einen die Tatsache, dass Exultet-Rollen bewusst für einen langen Zeitraum geschaffen wurden – wie schon die Übernahme der Formulierung des *ille* im liturgischen Text zeigt. Zum anderen könnte Bisantius lange vor 1034, wie es die Chronik des anonymen Baresers überliefert, mit den Vorbereitungen für den Bau begonnen haben.¹³³ Politische Umstände mögen einer Verwirklichung dieser Pläne ab 1025/1026 im Wege gestanden haben: Nach dem Tode von Basilius II. 1025 brachen in Bari Aufstände aus; eine Konsolidierung der Lage fand erst in den 1040er/50er-Jahren statt.¹³⁴

Wenn die Acceptus-Werkstatt für die Bareser Kathedrale verantwortlich zeichnete, ist von einer hohen Kanzel auf schmalen Arkaden auszugehen. Sie muss sich an der Südwand relativ weit im Langhaus befunden haben und hoch über die niedrigen Chorschränken herausgeragt haben, die das Presbyterium vom Laienraum abgrenzten. Im apulischen Raum ist es möglich, dass die Chorschränke zudem pergolaähnliche Aufsätze in Form eines Architravs auf Säulen hatten, wie sie in einigen kleinen Kirchenräumen in den Abruzzen noch erhalten sind. San Pietro in Alba Fucens und Santa Maria in Valle Porclaneta in Rosciolo wiesen neben der Kanzel aus Gips über den Chorschränken auch eine Pergola auf (Abb. 86), die an die Darstellung der liturgischen

132 MENDUNI, Malcangi, S. 298.

133 KAPPEL, San Nicola, S. 157.

134 OSTROGORSKY, Geschichte, S. 266–296.



Abb. 86 | Liturgische Ausstattung, Mitte 12. Jahrhundert, Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta (Fotografie von Martin Fera).

Szene in Bari 1 erinnert (vgl. Abb. 4c).¹³⁵ Diese waren auch im byzantinischen Raum gebräuchlich und dort vermutlich mit Vorhängen versehen, die zu bestimmten liturgischen Momenten geschlossen wurden. Ein Verhüllen der liturgischen Rituale scheint in der lateinischen Kirche zumindest bis ins Hochmittelalter nicht gebräuchlich gewesen zu sein.¹³⁶

Der Thron befand sich auch in Bari vermutlich schräg gegenüber der Kanzel, auf Höhe des Altars. Die *Frates carissimi*-Szene von Bari 1 legt dies ebenfalls nahe: Hier ist der Bischof dem Diakon auf dem Ambo gegenüber und sitzend positioniert. Die Auswertung der liturgischen Quellen in Kapitel 2.1.3 verdeutlicht jedoch, dass der Bischof stehend an der *Exultet*-Liturgie teilnahm, womöglich gar die Kerze entzündete. Im folgenden Kapitel sollen daher Divergenzen von gemaltem, gebautem und liturgischem Raum nachgegangen und die Bezüge zwischen Bild und Raum – also dem Raum im Bild und dem Bild im Raum – untersucht werden.

¹³⁵ Der heutige Zustand der Ausstattung von Alba Fucens geht zum Teil auf Arbeiten nach 1957 zurück, die von Rosciolo scheint noch näher am Ursprungszustand zu sein, CREISSEN, Clôtures, S. 173.

¹³⁶ PIVA, Spazio, S. 151 f.

3.2 Erfahrungsräume

3.2.1 Darstellungen des liturgischen Raums

Architektur und skulpturale Ausstattung materialisieren liturgische Räume, konstituieren sie jedoch nicht allein. Vielmehr geschieht dies über die Wahrnehmung: Personen setzen sich in Bezug zu Objekten und stellen in sozialen Praktiken, Handlungen und Wahrnehmungsprozessen Verknüpfungen zwischen diesen her. Die Perzeption von Oberflächen, Gerüchen und Tönen schafft relative Räume – wobei hier die soziale Bedingtheit eines jeden Wahrnehmenden grundlegend ist. In diesem Kapitel soll daher der Versuch unternommen werden, Bezüge zwischen dem Raum und den ihn konstituierenden Objekten und Personen nachzuvollziehen.

Ein Merkmal aller Exultet-Rollen ist gerade die Darstellung des sich simultan abspielenden Rituals in seinem räumlichen Kontext; möglicherweise lassen sich daraus Rückschlüsse auf ein mittelalterliches Raumverständnis gewinnen. Ein Fokus soll deshalb darauf liegen, welche Aspekte in der bildlichen Darstellung des liturgischen Raumes besonders betont wurden und ob mit bestimmten Raumdarstellungen bestimmte Bedeutungen einhergingen. Raumvorstellungen finden sich im Mittelalter nicht nur im Bild, sondern auch in Texten, wobei dort die Sinne in besonderem Maße angesprochen wurden; diesen scheint eine bedeutende Rolle in der Raumerfahrung beigemessen worden zu sein. Der liturgische Raum, von dem im Folgenden die Rede sein wird, meint dementsprechend die räumlich definierte Wahrnehmung eines – hier christlichen – Rituals, seiner Objekte und Akteure. Er wird konstituiert sowohl durch seine materialen Bedingungen als auch durch die Relationen von Objekten und Personen.

Bari 1 und Bari 2

Die Darstellung der *Fratres carissimi* in Bari 1 zeigt im linken Drittel des Bildes den Diakon. Er befindet sich auf einem erhöhten Podest mit Lesepult, von dem er die Rolle herunterlässt (vgl. Abb. 4c). Ihm direkt gegenüber steht ein weiterer Kleriker, vermutlich ein Subdiakon, der mit beiden Händen die Osterkerze trägt. Das rechte Drittel des Bildes wird vom Bischof eingenommen, der sitzend auf einem Thron die Rechte zum orthodoxen Segengestus erhoben hat. Der Thron ist dabei erhöht im Raum positioniert, höher noch als der Diakon auf dem Lesepult, um die bedeutendere Stellung des Bischofs zu markieren. Alle drei Kleriker werden zudem durch architektonische Elemente betont: Über der ganzen Szenerie verläuft ein horizontales Band mit Perluster, welches das Bild vom Text abtrennt. Über dem Diakon und dem Bischof gestaltet es Kuppeln aus, die über dem Diakon mit einer muschelartigen, vertikalen Gliederung akzentuiert und über dem Bischof mit schachbrettartig im Halbrund fortgeföhrten Perlmutt-Medaillons versehen sind. Durch die erhöhte Position des Bischofs umfängt das Halbrund seinen Kopf. Die Form des Bogens reicht auch in das horizontale Ornamentband hinein; möglicherweise war hier ein Heiligenchein in der Vorzeichnung angelegt. Der Subdiakon, der die Osterkerze trägt,



Abb. 87 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, nach 1025, Bari; Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1 (Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari).

wird besonders prominent von einem auf vier hohen, schmalen Säulen ruhenden Baldachin überfangen. Die Restaurierungsergebnisse legen nahe, dass dieser später – zusammen mit den vier durch ihre Kleidung als Kleriker zu identifizierende Personen im Hintergrund des Baldachins – entstand (vgl. Kap. 2.2.1).¹³⁷ Dem Bischof beigeordnet findet sich ein weiterer Diakon, der ein Weihrauchgefäß schwenkt. Während Lesepult, Baldachin und der Subdiakon alle auf einer Linie nach unten abschließen, reichen die Füße dieses zweiten Diakons ins Schriftbild hinein und rahmen damit auf einer Seite die Worte *amisisse caliginem* (Abb. 87) – ‚Dunkelheit vertreiben‘ –, welche somit noch visuell mit der Darstellung der Osterkerze verbunden sind.

Neben der architektonischen Akzentuierung des Raumes durch die drei Kuppeln wird an liturgischer Ausstattung hier die Kanzel oder ein Lesepult, ein Ziborium und der Bischofsthron dargestellt.¹³⁸ Letzterer erscheint wie vergoldet und durch Gemmen, *opus sectile*-Arbeiten oder Mastix-Einlagen dekoriert. Auffällig ist die spitz zulaufende, sich oben einrollende Rückenlehne und der Fußschemel. Das Ziborium ist sehr standardisiert dargestellt und erscheint ganz ähnlich in der Szene der Frauen am Grab in den Fresken von Sant’Angelo in Formis oder in der Montecassiner Abschrift von Hrabans ‚De universo‘ (1023), aber auch als Bekrönung eines Altars in der Skulptur, wie eine der liturgischen Szenen auf dem Osterleuchter von Capua verdeutlicht (Abb. 88).

Auf eine Kanzel lassen sich hier keine Rückschlüsse ziehen: Das verwaschene Braun, auf dem der Diakon die Rolle entfaltet, erscheint fast als Ergebnis späterer Übermalungen; womöglich wurde hier aber auch versucht, ein Podium aus Holz zu evozieren.¹³⁹ Gut erkennbar hingegen ist das Lesepult in Form eines aufgeschlagenen Buches. Dass in dieser Zeit bereits Kanzeln in Süditalien existierten, legt der Vergleich

¹³⁷ TEMPESTA u. a., *Exultet 1* of Bari, S. 96.

¹³⁸ Zu Bildfunktionen gemalter Architektur vgl. u. a. WITTEKIND, Räume.

¹³⁹ Ein Ambo war nie liturgisch notwendig, in vielen Fällen gab es nur kleine Podien, PIVA, Spazio, S. 151.



Abb. 88 | Osterleuchter, Marmor, um 1180, Capua, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

mit Vat. lat. 9820 nahe: In der einleitenden Darstellung des Entzündens der Osterkerze ist der Diakon auf einer trapezförmigen Kanzel mit Adlerlesepult zu sehen (Abb. 89). Die sich nach oben entwickelnde Form der Kanzel verstärkt den Effekt der Aufwärtsbewegung, der durch die lobpreisend erhobenen Hände des Diakons entsteht. In der *Frates carissimi*-Miniatur steht er hingegen auf Stufen – möglicherweise einer Kanzel, die selbst jedoch nicht zu erkennen ist. Auch wenn nicht sicher ist, ob im beneventanischen Ritus der *Exultet*-Gesang von der Kanzel oder einem Pult vollzogen wurde, ist offensichtlich, dass der Gesang von einer erhöhten Position aus geschah (vgl. Kap. 2.1.3).¹⁴⁰

Es ist möglich, dass die Darstellung des liturgischen Raums in Bari 1 auf die Ausstattung der frühchristlichen Kirche rekuriert.¹⁴¹ Weder ist von dieser genug erhalten, um einen Vergleich anzustellen, noch wäre dies methodisch sinnvoll, wie im Folgenden dargelegt wird. Aus der Raumdarstellung in Bari 1 lassen sich jedoch Schlussfolgerungen über die Bedeutungen der jeweiligen am Ritual beteiligten Personen und Objekte ziehen – Personen und Objekte, die durch ihre Handlungen

140 KELLY, Exultet, S. 156–158.

141 BERTELLI verweist auf einige Fragmente, die sie ins 8./9. Jh. datiert und als Teile eines liturgischen Mobiliars identifiziert, BERTELLI, Introduzione, S. 19; BERTELLI, S. Maria, S. 81.



Abb. 89 | Entzünden der Osterkerze, Exultet-Rolle, 981–987, Benevent; Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820 (CAVALLO, OROFINO u. PECERE, Exultet, S. 109).

Raum konstituierten. Neben der Kerze, dem Rotulus und den für das Ritual nötigen Ausstattungsgegenständen sind dies der Bischof sowie die drei Kleriker, die durch Gesang, das Tragen der Osterkerze und das Beweihräuchern die Liturgie ausführen. Den Laien wurde zur Entstehungszeit von Bari 1 – zumindest *im Bild* – diese Bedeutung nicht zugestanden.

Obwohl sich Bari 2 in vielerlei Hinsicht Bari 1 zum Vorbild nimmt, geschieht dies nicht in der Wiedergabe der *Fratres carissimi* (vgl. Abb. 13c). Hier steht klar der Diakon auf der Kanzel im Mittelpunkt des Geschehens; die Bedeutungsperspektive lässt ihn fast doppelt so groß erscheinen wie drei weitere Kleriker. Zudem erscheint Christus am oberen mittleren Bildrand als Büste, er verweist auf das von der Flamme generierte Licht. Die drei Kleriker sind in der Bildmitte dargestellt und bewegen sich hintereinander auf die Osterkerze zu. Der vordere umfasst sie mit beiden Händen, trägt sie jedoch nicht, da sie auf einem niedrigen Osterleuchter ruht. Der Kleriker hinter ihm – womöglich der Bischof – trägt den Pfahlrohr- oder Arundo-Stab, mit dem die Osterkerze entzündet wurde, der ihm Folgende den Kreuzesstab mit doppeltem Querbalken. Dahinter, auf der rechten Bildseite, sind die Laien hinter einem – vermutlich später entstandenen – Gitter angedeutet. Die Kanzel erscheint als niedrige, kastenförmige Kleinarchitektur, gebildet von Paneelen, die dem Diakon bis zur Hüfte reichen. Ein Binnenornament, das an Kassettendekor erinnert, markiert sie zudem. Nicht ganz offensichtlich wird, ob es sich bei den Paneelen auch um Chorschränken handeln könnte, da das Lesepult diesen etwas vorgesetzt erscheint, wie auch der Diakon selbst. Für eine Kanzeldarstellung spräche allerdings das abgeschrägte Paneel, das auf einen Aufgang verweisen könnte.¹⁴² Die Kanzeldarstellung unterscheidet sich somit deutlich von der in Bari 1, was darauf deuten könnte, dass man sich hier nicht an Bari 1 als Vorbild, sondern womöglich an der Ausstattung des Bisantius-Baus orientierte. Da die Entstehungszeit von Bari 2 in die ersten Jahre der normannischen Herrschaft in den 1070er-Jahren fällt, ist es möglich, dass hier eine Bezugnahme auf die nicht mehr erhaltene Acceptus-Kanzel in Bari zu finden ist.

Neben diesen beiden Beispielen fallen die Miniaturen einiger Rollen auf, auf denen die liturgischen Szenen besonders detailreich ausgeführt wurden. In der bereits thematisierten *Lumen Christi*-Darstellung von Pisa 2 wird die Kanzel von Löwen getragen, die auch die beiden Arkaden zu den Aufgängen flankieren (vgl. Abb. 37). Das Adlerlesepult und die Wiedergabe der Jonas-Geschichte sind auf der Kanzel deutlich zu erkennen. Neben den Aufgängen finden sich zwei Personen, die eventuell kommentierende Funktion besitzen: Nicht ganz klar ist, ob sie im Begriff sind, zu singen oder zu beten; durch ihre Kleidung sind sie als Laien gekennzeichnet. Ganz im Gegensatz dazu steht die um einiges schematischere Darstellung des Ambo in der *Fratres carissimi*-Szene in derselben Rolle (Abb. 90). Womöglich rechtfertigte die Funktion des ersten Bogens als Frontispiz eine kostbarere Gestaltung, wie dies ähnlich

¹⁴² Auch KELLY geht davon aus, dass es sich hier um die Darstellung einer Kanzel handelt, KELLY, *Exultet*, S. 157.

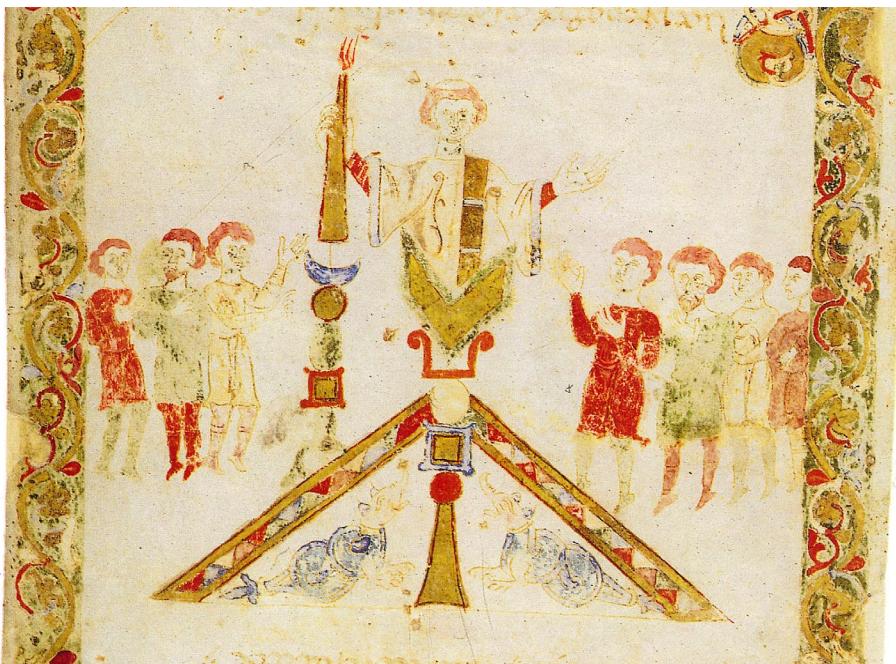


Abb. 90 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, vor 1071, Capua / Apulien?; Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2 (CAVALLO, OROFINO u. PECERI, Exultet, S. 165).

auf byzantinisch-orthodoxen Rollen zu beobachten ist (vgl. Kap. 2.3.4). Die Divergenz beider Darstellungsmodi der Kanzel in Pisa 2 weist darauf, dass auch werkimanente Auseinandersetzungen Architektur- und Raumdarstellungen bedingen konnten.

Potenziale der Bildlichkeit

In der Vergangenheit wurde bereits öfter der Versuch unternommen, ausgehend von den liturgischen Szenen in den süditalienischen Exultet-Rollen real existierende Ausstattungsobjekte zu rekonstruieren oder Zuschreibungen und Datierungen der Rollen aufgrund solcher Gegenüberstellungen zu begründen. So führte die Tatsache, dass sich die Darstellung trapezförmiger Amben mit der Jonas-Ikonografie in Exultet-Rollen mit einigen erhaltenen kamaranischen Amben deckt, zu solchen Ergebnissen.¹⁴³ In den meisten Fällen ist es aufgrund nicht mehr originaler Erhaltungszustände oder unklarer Herstellungsorte der Rollen nicht möglich, Objekt und Bild zu assoziieren.

¹⁴³ MONNERET DE VILLARD, Amboni; BRENNK, Committenza, S. 299; Kritisch behandelt von SCIROCCO, Jonah, S. 102–108; GANDOLFO, Plutei. Vgl. dazu auch KELLY, Exultet, S. 159–164, wo er das Phänomen der dargestellten Ausstattung im Vergleich mit der erhaltenen differenziert diskutiert. Zu den gemalten Kanzeln in den Exultet-Rollen vgl. auch IRVING, Pulpits. Der Aufsatz konnte in der vorliegenden Arbeit leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Zudem war es wohl prinzipiell nicht die Absicht früh- und hochmittelalterlicher Malerinnen und Maler, konkrete Räume im Bild darzustellen oder bestimmte lokale Objekte zu ‚kopieren‘. Allein bei christologisch bedeutsamen Objekten wie etwa den Kannen, in denen der Wein von Kana aufbewahrt wurde oder Gebäuden/Orten wie dem Heiligen Grab oder dem Kalvarienberg lag der Fall anders. In der Darstellung des liturgischen Raumes in den Exultet-Rollen scheint es hingegen auf die Darstellung dessen, was den Raum als *sakral* oder *liturgisch* konnotierte, angekommen zu sein – und dies geschah eben nicht durch die exakte Wiedergabe etwa eines von Acceptus sorgsam bearbeiteten Adlerlesepultes, sondern durch den Verweis auf ein Lesepult im Allgemeinen, eine Osterkerze, den Bischof und auf andere liturgische Gegenstände und Personen.¹⁴⁴ Gerade aus der Gegenüberstellung von gebautem und gemaltem Raum offenbart sich somit das Potenzial von Bildlichkeit, sich einem mittelalterlichen Raumverständnis und dessen Wahrnehmung anzunähern. Dieses kommt heutigen, relationalen Raumvorstellungen erstaunlich nahe: In der Darstellung des liturgischen Raumes wird denjenigen Komponenten, die den fühlbaren liturgischen Raum sozial konstituierten – und eben nicht *konstruierten* –, besonderer Verweischarakter beigemessen.¹⁴⁵

Darstellungen des sich simultan abspielenden liturgischen Rituals sind in allen Exultet-Rollen zu finden; die Illustrierung der Textpassage *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una tecum, quaequo, Dei omnipotentis misericordiam invocate* wurde also wohl im gesamten süditalienischen Raum als zentral empfunden. Der dem Bild zugehörige Textteil ist minimal, die Informationen im Bild gehen somit weit über die im Text vorhandenen Informationen hinaus. Für die Gestaltung der liturgischen Szenen in den Miniaturen der Exultet-Rollen lagen nur wenige Vorbilder vor; Darstellungen liturgischer Räume und Handlungen sind bis ins 11. Jahrhundert nur sehr vereinzelt zu finden.¹⁴⁶ Sie erscheinen zudem zumeist in Büchern, was auf die große Bedeutung von Schrift und die Verwendung schrifttragender Medien in der christlichen Liturgie und Glaubenslehre zurückzuführen sein mag.

In diesem Kontext stehen auch liturgische Darstellungen auf Bucheinbänden. In karolingischer Zeit lassen sich bildliche Szenen liturgischen Inhalts vor allem im Kontext von Sakramentaren, Perikopenbüchern, Gradualen und Antiphonaren finden. Ein frühes Beispiel bietet das ‚Drogo-Sakramenter‘, das um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Metz entstand.¹⁴⁷ Der elfenbeinerne Bucheinband bezieht sich auf den Inhalt und bildet auf je drei mal drei Feldern christologische und liturgische Szenen ab. Auf

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch ZHOMELIDSE, Liturgisches Bild, S. 105–109 zu den liturgischen Szenen in Vat. lat. 9820. Sie „dienten einem höheren Ziel und Zweck: der Präsentation des bischöflichen Amtes und seines Trägers in seiner ganzen Macht und Größe“, ebd., S. 109.

¹⁴⁵ Vgl. dazu auch MÜLLER-BECHTEL, Liturgie, S. 151–155, 160f.

¹⁴⁶ BRÄM, Liturgie, S. 141.

¹⁴⁷ BRÄM, Liturgie, S. 141–146; PIVA, S. 153; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9428 (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000332>, 07.05.2024).

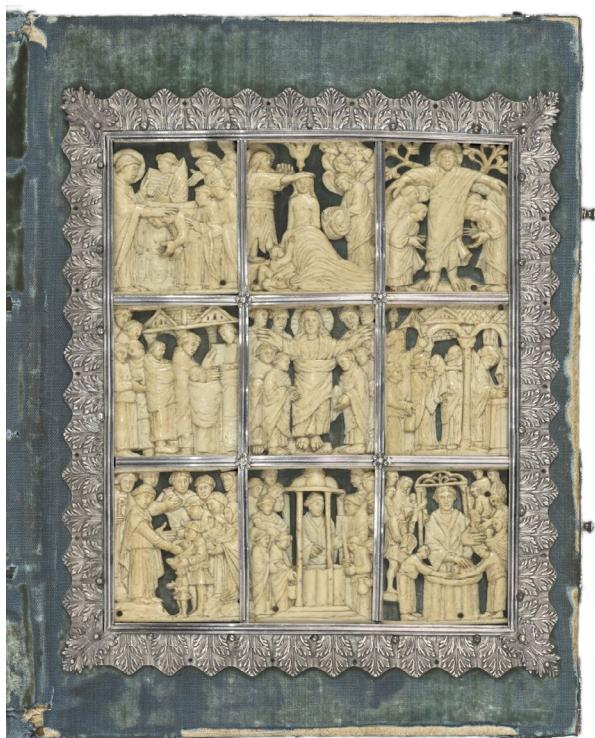


Abb. 91 | Einband des ‚Drogo-Sakramentars‘, Elfenbein, Mitte 9. Jahrhundert, Metz; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9428 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

dem vorderen sind die Diakonsweihe, die Kirchweihe, die Ölweihe, die *Benedictio fontis*, die Taufspendung und die Krankenbenediktion zu sehen, auf der Rückseite die Bischofsmesse (Abb. 91). Bischof und Kleriker sind hier in der Bedeutungsperspektive dargestellt; meist ist der Bischof im Begriff, liturgische Handlungen am Altar oder unter den Arkaden des Kirchenschiffs auszuführen. Auch auf einem Paar Elfenbeintafeln, die ehemals ein Antiphonar schützten (heute in Frankfurt am Main und Cambridge), finden sich liturgische Darstellungen.¹⁴⁸ Das Frankfurter Paneel zeigt den Bischof in Frontalansicht, auf dem Altar vor ihm liegen Hostien und Wein, die beiden eucharistischen Gaben, zwischen zwei Codices (Abb. 92). Derjenige zur Rechten des Bischofs erscheint aufgeschlagen, der andere liegt geschlossen vor ihm. Der Bischof hat die Hände im Segensgestus erhoben und wendet sich damit an die vor ihm singenden Kantoren. Weitere Kleriker sind ihm im Rücken unter einem Ziborium positioniert. Auch auf dem Täfelchen in Cambridge sind vor dem Bischof singende Kleriker aufgereiht (Abb. 93). Der Bischof selbst steht hier nicht hinter dem Altar, sondern hat das aufgeschlagene Buch in seiner Linken auf einem filigranen Lesepult aufgestützt. Er ist von einer Kalotte umfangen, hinter der weitere fünf Kleriker in analoger Haltung

¹⁴⁸ Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 181 und Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904.



Abb. 92 | Darstellung des Sanctus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 181 (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.).

Abb. 93 | Darstellung des Introitus der Messe, Elfenbeintafel, um 875, St. Armand (?); Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. M 12-1904 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).

zum Frankfurter Elfenbein mit Codices oder Rollen in den Händen stehen. Die ganze Szenerie ist oben und unten von Stadtmauern gerahmt.

Vergleichbar mit den Miniaturen der süditalienischen Benediktionalien und des Pontifikale finden sich hier Repräsentationen bischöflicher Privilegien durch die Darstellung spezifischer liturgischer Momente und räumlicher Markierungen.¹⁴⁹ Über den architektonischen Raum lassen sich daraus keine Rückschlüsse ziehen, jedoch über den liturgischen, der im Ritual konstituiert wird.¹⁵⁰ Die Darstellungen legen das Augenmerk auf die Handlungsfähigkeiten des Bischofs und auf liturgische Gegenstände und Mobiliar zur Markierung und Identifizierung sakraler und liturgischer Räume, ohne einen Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Wiedergaben zu erheben – dies war nicht der Sinn dieser Bilder.

Deutlich wird dies auch in den Miniaturen der Exultet-Rolle Troia 3, unter denen sich mehrere Darstellungen des liturgischen Raums finden. Dem Text vorangestellt sind kleinteilige christologische Szenen, darunter der auferstandene Christus, der seinen Jüngern in einer Stadtarchitektur erscheint (Abb. 94). Der ungläubige Thomas befindet



¹⁴⁹ BRÄM, Liturgie, S. 141, 147. BRÄM zieht hier auch eine Verbindung zu Exultet-Rollen.

¹⁵⁰ PIVA argumentiert, dass sich im Falle des ‚Drogo-Sakramentars‘ relativ gut nachvollziehen ließe, wie der Chorbereich der Kathedrale von Metz ausgesehen haben könnte. Allerdings sind seine Überlegungen vermutlich auf die meisten Kirchenräume übertragbar: Der Bischofsthoron befindet sich an der Apsistirnwand hinter dem Altar, beide haben gegenüber den Klerikern im Presbyterium eine erhöhte Position. Dort befindet sich auch die Kanzel, PIVA, Spazio, S. 153. BRÄM ist etwas differenzierter: Schon die unterschiedlichen Dachformen in den Darstellungen des Ziboriums weisen darauf, dass hier „nicht mit realistischer Wiedergabe des zeitgenössischen Chorbereichs der Metzer Kathedrale zu rechnen ist“, BRÄM, Liturgie, S. 146.

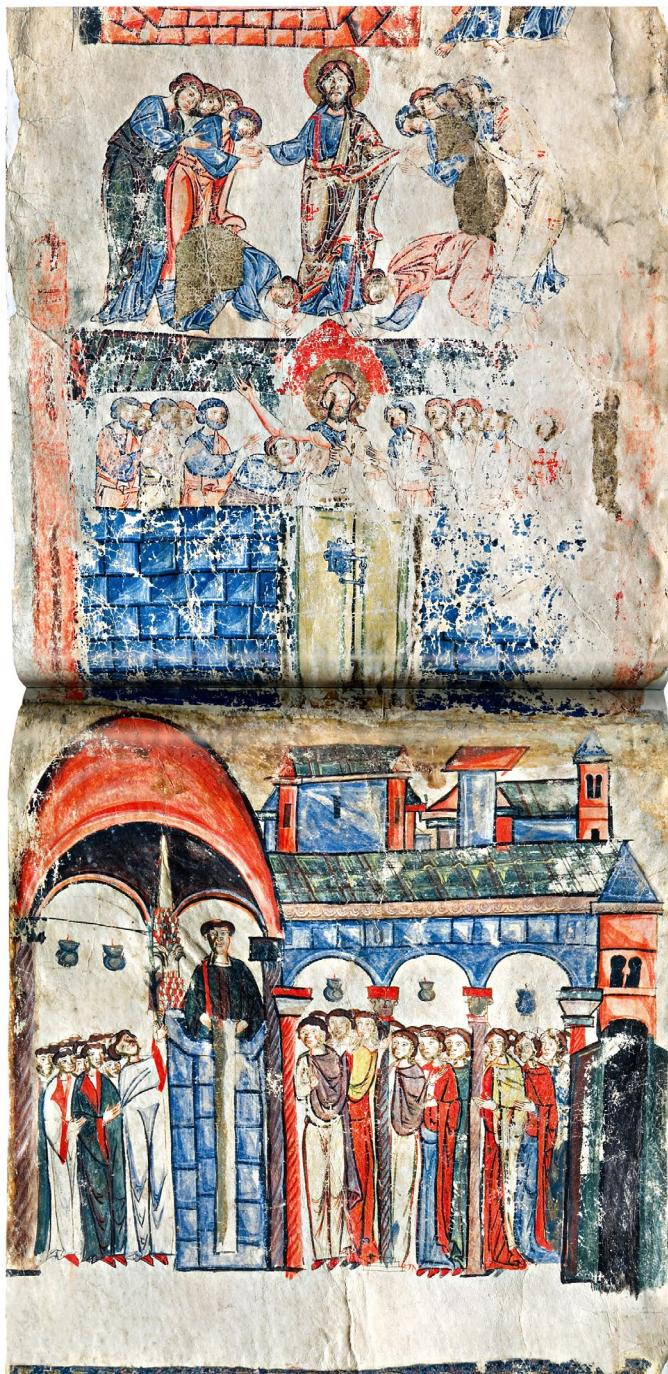


Abb. 94 | Christus erscheint den Jüngern, der ungläubige Thomas und das Verlesen des *Exultet*, *Exultet-Rolle*, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troia, S. 98f.).



Abb. 95 | Mater Ecclesia, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troja, S. 104).

sich ihm zur Rechten und befühlt Christi Wunde. Dem folgt, weiterhin der Initiale E vorangestellt, eine Darstellung des Kircheninnenraums, in dem die gesamte Gemeinde um den Diakon auf der Kanzel versammelt ist. Das Singen des *Exultet* wird hier in einem reich ausgestatteten Kircheninnenraum gezeigt, der Diakon steht frontal auf einem hohen Ambo, von dem die Rolle sich bereits mannshoch bis zum Boden erstreckt. Ihm zur Rechten ist die geschmückte Osterkerze zu erkennen, dahinter ein Akolyth in weißem Gewand, der sie entzündet und einer Gruppe von weiteren Klerikern vorangestellt ist. Die Gruppe der Kleriker wird von einer hohen Kuppel überfangen, während sich die Laien im Schiff zur Linken des Diakons befinden. Die Basilika erscheint im Längsschnitt, vier Säulen tragen drei Arkaden, unter denen sich die Laien gruppieren; das Kirchenportal steht weit offen. Ambo, Diakon und Exultet-Rolle ziehen durch die starke Frontalität den Blick auf sich. Der Ambo wird aus blauen Steinquadern geformt, deren Oberflächeneindruck in den Arkaden der Kirche wieder aufgegriffen wird. In der Darstellung der *Mater Ecclesia* desselben Rotulus erscheint der Ambo mit ebensolchen Quadern von der Seite, die Gläubigen sind mit erhobenen Armen ihm zugewandt (Abb. 95). Doch wird die Materialität hier in der Kirchenmauer nicht mehr aufgegriffen.

Ganz anders wurde der Ambo in den folgenden Miniaturen mit liturgischen Handlungen dargestellt. Der Diakon steht in der *Frates carissimi*-Szene (Abb. 96) sowie während der Weihe der Kerze (vgl. Abb. 54) auf einem kastenförmigen Ambo



Abb. 96 | *Fratres carissimi*, Exultet-Rolle, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Troia; Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3 (MAITILASSO, Troia, S. 105).

auf Arkaden, die, ganz ähnlich der Acceptus-Kanzel in Canosa, auf kleinen Säulen ruhen.¹⁵¹ Die Kanzel-Darstellungen in nur einer Rolle unterscheiden sich somit deutlich voneinander; stilistisch weist jedoch nichts auf verschiedene Malerhände. Die unterschiedlichen Darstellungsmodi könnten ein Hinweis auf verschiedene Bedeutungsebenen der Miniaturen sein, was auch die Gegenüberstellung mit den materiell überlieferten Ausstattungsgegenständen der Kathedrale von Troia nahelegt.

Dort hat sich eine Kanzel aus der Entstehungszeit der Rolle erhalten (Abb. 97).¹⁵² Sie ist heute in der zweiten Arkade auf der nordöstlichen Langhausseite der nach Süd-Osten ausgerichteten Kathedrale vor der Vierung positioniert. Bis 1959 war sie auf der südwestlichen Seite des Langhauses lokalisiert, zuvor in der nicht weit entfernten kleinen Kirche San Basilio. Da sonst keine Quellen über den vorherigen Verbleib und den originalen Aufstellungsort der Kanzel existieren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass sie für die Kathedrale geschaffen wurde; ihre Maße legen dies jedoch nahe. Ihr Typus entspricht dem der kastenförmigen Kanzeln der Acceptus-Werkstatt. Alle Informationen zur Kanzel beruhen auf einer Inschrift auf dem unteren Rahmen der Kanzel-Paneele, aus der ersichtlich wird, dass die Kanzel im Mai 1169 errichtet wurde.¹⁵³ Anders als die Acceptus-Kanzeln finden sich hier figürliche Darstellungen nicht nur am Lesepult, sondern auch an einem der seitlichen Paneele. Der Adler des Lesepultes greift hier nicht den Kopf eines Mannes, sondern ein Kaninchen; das größere

151 Der Canosiner Kanzeltyp ist sonst sehr selten erhalten. Nur die Miniaturen der Exultet-Rollen geben hierfür weitere Beispiele, etwa die Exemplare aus Benevent und Fondi, BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 85.

152 PACE, Exultet, S. 16.

153 +ANNO DOMINI INCARNATIONIS. M C L X VIII. REGNI VERO DNI RNI W DEI GRA SICILIE. REGIS MAGNIFICI. OLIM REGIS. W. FILII. ANNO. III. MAI.II. INDIC. FACTU.E. HOC OPUS, SCHÄFER-SCHUCHARDT, Kanzeln, S. 27.



Abb. 97 | Kanzel, 1169, Troia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

Paneel zeigt einen Tierkampf im Flachrelief. Der grünlichere Stein des Paneels unterscheidet sich vom ockerfarbenen der restlichen Kanzel; unklar ist, ob dies der besseren Bearbeitbarkeit des Materials oder einem späteren Zusammenfügen geschuldet ist.

In der Exultet-Rolle Troia 3 ist in der Weihe der Osterkerze und der *Frates carissimi*-Szene ein ebensolches Adlerlesepult zu erkennen; das Manuskript entstand in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die Kanzel ist inschriftlich zweifelsfrei in dieselbe Zeit zu datieren. Auch wenn die Ausführenden sich nicht für die exakte Wiedergabe der Trojaner Kanzel interessierten, so könnte sie hier doch als Anhaltspunkt für die Illuminierung bestimmter Szenen gedient haben.¹⁵⁴

Doch warum wählte man für die ersten Miniaturen ein ganz anderes Kanzelmodell, das zudem nicht aus gebauten Kirchenräumen bekannt ist? Die steinernen Quader, aus denen der Ambo in den ersten beiden liturgischen Szenen besteht, finden Analogien nicht nur in der Kirchenmauer der ersten Darstellung, sondern auch in der Stadtmauer, hinter der sich der ungläubige Thomas der Auferstehung Christi versichert (vgl. Abb. 94). Eine Gleichsetzung des Ambo mit der Kirchen- und Stadtmauer versinnbildlicht nicht nur die Wehrhaftigkeit, Festigkeit und Stärke der Kirche und des Glaubens, sondern auch die der Stadt Troia. Zudem vermag die Gegenüberstellung der Trojaner Gemeinschaft mit der Szene des ungläubigen Thomas alle im Kirchenraum Anwesenden daran erinnert haben, anders als dieser standhaft im Glauben zu sein und keine Zweifel an der Heilsgeschichte zu hegen.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Immer vorausgesetzt, die Kanzel war in der Kathedrale lokalisiert bzw. den Ausführenden bekannt. Trotz des engen Bezuges im Falle von Troia 3 zwischen Bild und Raum bzw. liturgischer Ausstattung spielte dies auf performativer Ebene keine Rolle: Troia 3 drehte die Bilder im Vergleich zum Text nicht um, die Miniaturen waren nicht an die sehenden Gläubigen gewandt.

¹⁵⁵ Ähnliche gemauerte Amben finden sich auch in den Exultet-Rollen von Gaeta 2 und 3 sowie Vat. lat. 3784, allerdings nicht auf den Frontispizien, vgl. dazu Kap. 5.2.1.

Im Falle von Troia 3 sind die ersten beiden liturgischen Darstellungen auf einer anderen Verweisebene angesiedelt als die folgenden, wie etwa die der *Frates carissimi* – mit denen wiederum andere Bedeutungen einhergehen. Ähnliche Überlegungen lassen sich auch mit dem Beispiel von Pisa 2 verbinden und entstammen wohl einer längeren Tradition. Darstellungen liturgischer Handlungen – oft auch in architektonischen Kontexten – sind auf Frontispizien und Bucheinbänden verbreiteter als zwischen Textblöcken, als nähmen sie den folgenden Inhalt kommentierend vorweg. Ähnlich sind die liturgischen Szenen auch im ‚Raganaldus-Sakramenter‘, das um die Mitte 9. Jahrhunderts in Tours entstand, dem Text vorangestellt.¹⁵⁶ Als weiteres Beispiel kann das ‚Fuldaer Sakramenter‘ in Göttingen (970–990) herangezogen werden: Unter den 30 Miniaturen finden sich liturgische Darstellungen nur auf dem Frontispiz und am Abschluss des Textes.¹⁵⁷

In den in Kap. 2.3.4 zum medialen Vergleich herangezogenen byzantinischen illuminierten Rollen erschienen Miniaturen ebenfalls nur auf den Frontispizien und dort oft in Form liturgischer Szenen.¹⁵⁸ So befindet sich der heilige Basilius auf dem Frontispiz der Rolle aus Patmos inmitten einer kleinteiligen Festarchitektur (vgl. Abb. 59). Auch hier handelt es sich offensichtlich um eine ideelle liturgische Szene; mit einer vertikalen liturgischen Rolle in den Händen zelebriert der Heilige die Messe und wird dabei von zwei Klerikern mit *flabelli* assistiert. Barbara SCHELLEWALD sah in dieser Art der Darstellung in erster Linie die Monumentalität der Basilius-Liturgie repräsentiert, verwies aber auch auf die ‚Unmittelbarkeit‘ der Szene, welche Liturgie, Darstellung und an der Liturgie Teilnehmende inniger miteinander verbinden konnte.¹⁵⁹ Das Vermittlungsmoment der Miniatur offenbart sich auf mehreren Ebenen: Die Kleriker erscheinen hier sinnbildlich für die Engel, eine Analogie zur himmlischen Liturgie war intendiert.¹⁶⁰ Zudem bieten sie, zusammen mit der Architektur, den Gläubigen und Sehenden eine Art Zugang zum Inhalt des Manuskriptes und zur Liturgie an und helfen diesen zugleich beim Verlassen dieses imaginierten liturgischen Raums.¹⁶¹

Architektonisch und räumlich rahmen derlei einleitende Darstellungen somit neben der Form auch den Inhalt der Liturgie. In den Exultet-Rollen stehen sie den ‚realitäts- und praxisnäheren‘ Miniaturen unter anderem der *Frates carissimi*-Szenen gegenüber. Letztere zeigen den Moment, der sich während des Gesangs des entsprechenden Textteils im liturgischen Raum abspielt, und haben somit auch performative

¹⁵⁶ BRÄM, Liturgie, S. 141–144; Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 19bis.

¹⁵⁷ BRÄM, Liturgie, S. 147–149; Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. theol. 231.

¹⁵⁸ Darstellungen liturgischer Szenen sind auch im byzantinischen Raum seit dem 6./7. Jh. verbreiteter. Laut WARLAND geht mit ihnen „ein intensiviertes Verständnis der frühbyzantinischen Liturgie und ihrer Zeichenhaftigkeit, das zu diesen neuen Bildkonzepten und raumgreifenden Inszenierungen führt“, einher, WARLAND, Gegenwart, S. 52.

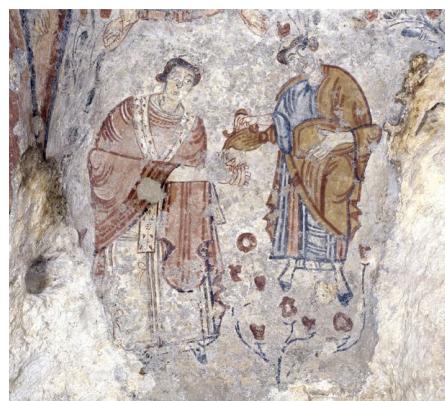
¹⁵⁹ MARINIS, Liturgical Scrolls, S. 312f., SCHELLEWALD, Zeremoniell, S. 142–144, 150f.; Patmos, Johanneskloster, Ms. 707.

¹⁶⁰ FRESE, Aktualpräsenz, S. 105.

¹⁶¹ Vgl. hierzu auch das Phänomen von Kanontafeln, die architektonisch präsentiert werden. Diese können als Art räumlicher Einstieg in das materielle Buch und in dessen Inhalt verstanden werden, REUDENBACH, Codex, S. 63–66; vgl. auch BÖSE, Ränder; CRAWFORD, Canon Tables.



98a



98b

Abb. 98a, b | Fresko, 8./9. Jahrhundert, Matera, Cripta del Peccato Originale (Fotografie der Autorin).

und selbstreferentielle Bedeutung, indem sie den Moment und den Ort ihrer Nutzung aufgreifen. Dieses Phänomen ist nicht allein auf die Buchkultur beschränkt: Auch Fresken können durch den Ort ihrer Anbringung rituelle Handlungen im Raum kommentieren oder deren Aussagekraft potenzieren und auf eine höhere sakrale Ebene heben. In der Cripta del Peccato Originale in der Nähe von Matera, deren Fresken in das 8./9. Jahrhundert datiert werden, sind in einer der Ecken zwei Kleriker mit Weihwassergefäßen bei der Handwaschung zu sehen (Abb. 98a, b). Das Fresko findet sich nur knapp oberhalb eines Loches in der Wand, wo vermutlich ein Weihwasserbecken angebracht war, und nimmt so auf seinen Anbringungsort und die mit ihm assoziierten liturgischen Funktionen Bezug. Durch die Verankerung dieser realen liturgischen Handlung in einem größeren Bildprogramm vermittelt die Szenerie performativ zwischen irdischem und himmlischem Raum.

3.2.2 Raumverständnis und Raumwahrnehmung

In Troia 3 kommt sowohl auf dem Frontispiz als auch in den liturgischen Szenen ein mittelalterliches Verständnis von Raum zum Ausdruck, das sich dem heutigen Betrachter der Szenen nicht sofort erschließt: Beide Arten der Darstellung beruhen auf einer

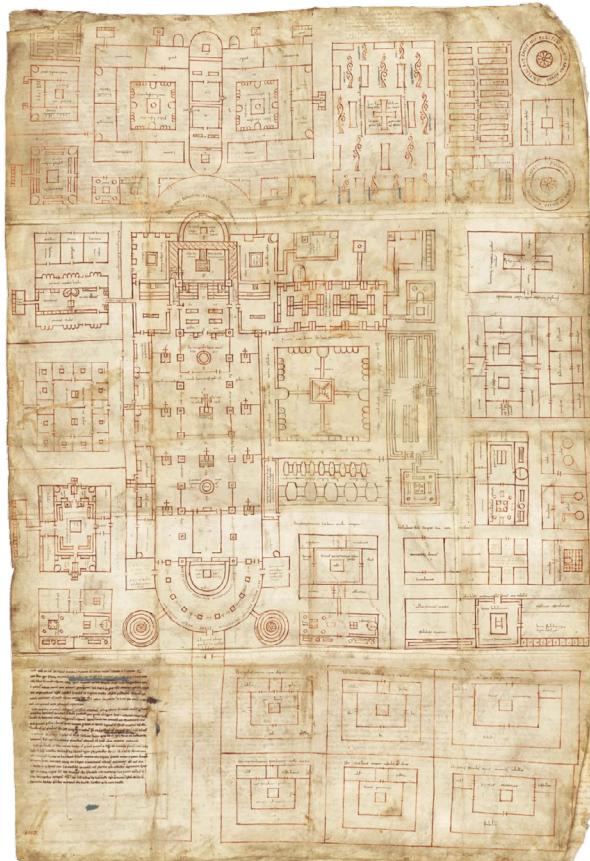


Abb. 99 | St. Galler Klosterplan, um 820, Reichenau; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 1092 (Stiftsbibliothek Sankt Gallen).

spezifischen Erfahrung und Konnotation des Raums. Aufgrund der Schwierigkeit, ein mittelalterliches Erfahren von Raum zu rekonstruieren, sind allein bildliche Quellen problematisch, um sich einem mittelalterlichen Raumverständnis anzunähern. Ähnliches gilt für schriftliche Überlieferungen wie etwa Pilgerberichte, Chroniken oder monastische Schriften; in allen Fällen sind die Intentionen mitzudenken, die Auftrag und Ausführung prägten. Während Ekphrasen die Schönheit eines Raumes preisen und damit mehr oder weniger direkt auf die Macht eines Herrschers verweisen, stehen in Architekturbeschreibungen, wie sie bei Abt Suger von Saint-Denis oder Gervasius von Canterbury zu finden sind, liturgische und theologisch-symbolische Gesichtspunkte im Fokus. Kirchenarchitektur verwies auf das Himmlische Jerusalem oder den Salomonischen Tempel, mit ihr verband man auch idealtypische Vorstellungen, wie etwa der St. Galler Klosterplan deutlich macht (Abb. 99).¹⁶² Bildliche und schriftliche

¹⁶² BÜKER, Klosterplan; St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. Sang 1092 (Digitalisat: <https://www.doi.org/10.5076/e-codices-csg-1092>).

Quellen nähern sich dem Phänomen des Raums auf unterschiedlichste Weise, weshalb im Folgenden verschiedene schriftliche Überlieferungen auf ihr Raumverständnis hin überprüft werden sollen.

In Gervasius' Beschreibung der Christ Church in Canterbury (,Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae‘, vermutl. nach 1185) werden die verschiedenen Altäre des Neubaus, die Kathedra und weitere liturgische Ausstattungsgegenstände von Ost nach West aufgezählt.¹⁶³ Gervasius verstand sich als Chronist seines Klosters; die Beschreibung diente seinen eigenen Worten zufolge dazu, den Bau, auch wenn er nicht mehr physisch erhalten sei, nicht zu vergessen. Dies solle nur in einfachen und knappen Beschreibungen geschehen, was sein Unterfangen von dem eines Historikers unterscheide.¹⁶⁴ Gervasius beschreibt eine Abfolge von Stufen, Chorschranken und Emporen, die den Kirchenraum in liturgische Binnenräume gliedern.¹⁶⁵ Die Abfolge des Textes richtet sich nach der Heiligkeit der Orte im Raum, folgt also der spirituellen Bedeutung des Raumes für die Gläubigen. Dabei kommt ein Raumverständnis zum Ausdruck, das diesen nicht als physisch messbar, sondern mehr noch durch die kinästhetische Erfahrung eines sich bewegenden Körpers begreift.¹⁶⁶ Eine Markierung von Schwellen und Binnenräumen durch verschiedene Ausstattungsgegenstände – wie Altar, Reliquienschreine oder Märtyrergräber – prägt die Erfahrung des liturgischen Raumes dabei mehr als seine physischen Raumgrenzen.¹⁶⁷

Ein ähnlicher ‚liturgischer Rundgang‘ findet sich in der anonymen Baubeschreibung von St. Bénigne in Dijon aus den Jahren um 1060.¹⁶⁸ Die Beschreibung, die in der Krypta ihren Ausgang nimmt, ist derart ungenau, dass sich daraus nichts über den realen Raum ablesen lässt. Die wiedergegebenen Zahlen – etwa in der Anzahl von Säulen und Arkaden – erwecken zwar den Eindruck von quantitativer Genauigkeit, entsprachen der Realität aber vermutlich nicht und verweisen eher auf theologische Zahlensymboliken.¹⁶⁹ Auch hier findet eine Erschließung des Raumes über eine Bewegung statt; der Körper der Wahrnehmenden setzt sich nach und nach in Bezug zu den sie umgebenden Objekten.¹⁷⁰ Dies gilt ebenso für städtische Räume und Pilgerwege, wie im ‚Codex Calixtinus‘ (12. Jahrhundert) oder in ‚De locis sanctis‘ des Adomnan von Iona (um 700) deutlich wird.¹⁷¹

¹⁶³ TAMMEN, Gervasius von Canterbury.

¹⁶⁴ Ebd., S. 272.

¹⁶⁵ RÜFFER, Werkprozess, S. 280 f.; vgl. auch TAMMEN, Gervasius von Canterbury, S. 276–279.

¹⁶⁶ RÜFFER, Werkprozess, S. 375–377, 402.

¹⁶⁷ Ebd., S. 280.

¹⁶⁸ KELLER, Beschreibung.

¹⁶⁹ Ebd., S. 312, 322. Vgl. auch BINDING, Beiträge, S. 190 f.

¹⁷⁰ BRODBECK u. POILPRÉ, Introduction, S. 14–16.

¹⁷¹ Der ‚Codex Calixtinus‘ bzw. ‚Liber Sancti Jacobi‘ muss zwischen 1139 und 1173 entstanden sein, HERBERS, Liber Sancti Jacobi, Sp. 1948; RÜFFER, Werkprozess, S. 327. Harmonie ist darin ein wichtiges Prinzip, etwa wird der Bau also so schön/harmonisch beschrieben, dass ein jeder glücklich und froh werde, wenn er ihn sehe, ebd., S. 343.

Vielen mittelalterlichen Beschreibungen von Raum gemeinsam ist das Grundprinzip ihrer Wahrnehmung durch Bewegung, meist durch die des eigenen Körpers. Somit war die körperlich-sinnliche Erfahrung grundlegend, um Räume zu begreifen.¹⁷² Wo der gebaute, architektonische Kirchenraum auf spirituelle Orte (Paradies, Ostergeschehen) verweisen sollte, überlagerten sich physische und spirituelle Räume.¹⁷³ RÜFFER versteht den Kirchenraum deshalb als „nicht nur physisch messbare[n] Raum, sondern zugleich [als] eine Agglomeration von symbolischen Räumen und liturgisch-rituellen Binnenräumen.“¹⁷⁴ Eine Gliederung in liturgische Binnenräume geschah durch Ausstattungsgegenstände wie Altar, Reliquienschreine oder Märtyrergräber, aber auch liturgisches Mobiliar; Räume waren somit materiell und immateriell markiert.¹⁷⁵

Ekphrasen

Raum wurde somit meist als relational beschrieben, seine Erfahrung geschah in großem Maß über die Sinne. Noch deutlicher wird dies in Ekphrasen, die Räume auf mehreren sensorialen Ebenen aufriefen und vor dem inneren Auge *konstruieren* sollten. Die Ekphrasis – vom griech. ‚aus‘ (*ek*) und ‚sprechen‘ (*phásein*) – ist eine seit der griechischen und römischen Antike weit verbreitete literarische Gattung und wurde auch im Mittelalter gern genutzt.¹⁷⁶ Sie entwirft im – meist gesprochenen – Wort mentale Bilder und überführt somit Materielles in Sprache.¹⁷⁷ Gleichzeitig geschieht beim Lesen und Hören ein Hineinversetzen und Memorieren mentaler Bilder – gerade in frühen Ekphrasen spielte dieser mnemotechnische Aspekt eine bedeutende Rolle. Dieses Changieren zwischen den Medien Sprache, Schrift und Bild gilt als zentrales Charakteristikum der Gattung.¹⁷⁸ Eine Bewegung wird in der Beschreibung ebenfalls oft mit aufgerufen, „[d]er lineare Ablauf der Sprache soll zur räumlichen Bewegung werden und eine Beschreibung entstehen, die einen herumführt (*periegematók*) und den Gegenstand anschaulich (*enargés*) vor Augen bringt.“¹⁷⁹ Dabei entstehen auch räumliche Bilder.

Ähnlich wurden die Gläubigen im *Exultet*-Ritual, das dank der liturgischen Rollen durch Bild, Text und Gesang begleitet wurde, auf multisensorischer Ebene

¹⁷² RÜFFER, Werkprozess, 279f. Auf diesen Bewegungsaspekt verweist auch WANDHOFF, Ekphrasis, S. 325–333.

¹⁷³ RÜFFER, Werkprozess, S. 280.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd. Erst im Spätmittelalter sollte sich diese Art der Raumkonzeption hin zum physikalisch messbaren Einheitsraum verschieben, RÜFFER, Raumerfahrung, S. 62; RÜFFER, Werkprozess, S. 227.

¹⁷⁶ STELLA, Versus, S. 177.

¹⁷⁷ HANNICK, Ekphrasis, Sp. 1771f.; LÖHR, Ekphrasis, S. 99 bzw. ganzer Eintrag.

¹⁷⁸ Deshalb gewinnt die Gattung – v.a. seit dem *pictorial turn* – auch in den Literaturwissenschaften an Bedeutung, WANDHOFF, Ekphrasis, S. 208f.; GILLESPIE, Senses, S. 154.

¹⁷⁹ LÖHR, Ekphrasis, S. 99 zitiert hier Nikolaus von Myra (Kursivierung im Zitat durch die Autorin).

angesprochen. Die ästhetische Erfahrung durch Bewegung war hier ebenfalls von Bedeutung. Diese wirkte nicht nur in *Beschreibungen* von Räumen und Kunstwerken, sondern auch vor dem realen Objekt, wie im Falle von großformatigen Bildzyklen oder Wandteppichen, die ein langsames Voranschreiten der betrachtenden Personen erforderten.¹⁸⁰ Dieser Mechanismus wird im Falle der Exultet-Rollen umgekehrt: Hier vollzieht nicht die betrachtende Person die Bewegung, sondern das Objekt selbst. Der kinematografische Effekt wird noch verstärkt durch das Hören des Gesanges, der die Inhalte der Miniaturen besingt. Damit werden Exultet-Rollen in ihrer Multimedialität vergleichbar mit Ekphrasen, die im Hören Bildliches vor dem inneren Auge ablaufen lassen.¹⁸¹ Während im Falle der liturgischen Rollen Raum durch das Bild und dessen sinnliche Wahrnehmung konstituiert wird, ist es in Letzterem allein das Wort, das Raum entstehen lässt.

Im Folgenden soll der Mehrwert eines Vergleichs von Exultet-Rollen mit Ekphrasen anhand eines Beispiels verdeutlicht werden. Ein Text, der sich hierfür besonders anbietet, ist die Beschreibung der Cappella Palatina in Palermo durch den in Rossano tätigen Mönch Philagathos von Cerami aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Sie ist nach dem Vorbild der Ekphrasen der Hagia Sophia von Paulus Silentarius (563) und Prokopios von Caesarea (um 555) gestaltet.¹⁸² Da der Palermitaner Kirchenraum mitsamt einem Großteil seiner damaligen Ausstattung bis heute in großen Teilen bewahrt ist, ist es möglich, den beschriebenen Raumeindruck dem heutigen gegenüberzustellen.

Bei der Cappella Palatina handelt es sich um eine Kombination von Kreuzkuppelkirche und Longitudinalbau, die im Bereich des Presbyteriums und an den Seitenwänden des Langhauses mit Mosaiken ausgestattet ist. Das Mittel- und die beiden Seitenschiffe werden von kunstvoll gearbeiteten Holzdecken überfangen. Vor allem die *muqarnas*-Decke im Mittelschiff erfuhr immer wieder große Beachtung aufgrund ihres sehr guten Erhaltungszustandes und der höfischen Szenen, deren Ikonografie dem islamischen Kulturraum entlehnt ist.¹⁸³ Der *opus sectile*-Boden folgt, wie viele bedeutende Kathedralen im Süden Italiens, Vorbildern aus dem byzantinischen Raum, kombiniert damit jedoch Ornamentik, die in Nordafrika verortet werden kann.¹⁸⁴ Vermutlich anlässlich der Weihe der Kapelle entstand 1142 die auf Griechisch verfasste Ekphrasis, die sich in der Vorrede der 27. Homilie des Philagathos findet. Philagathos beschreibt den sakralen Raum als

groß, sehr hübsch und von neuartiger Schönheit; glänzend von Licht, schimmernd von Gold, glitzernd von Mosaiken und hell von Gemälden. Er [der König Roger II.; Anm. d. Autorin], der ihn schon oft gesehen hat,

¹⁸⁰ WANDHOFF, Ekphrasis, S. 56. Weitere Beispiele bei GANZ, Prozession.

¹⁸¹ WANDHOFF, Ekphrasis, S. 56f., S. 208.

¹⁸² TRONZO, Cultures, S. 120f.; FOBELLI, Ekphrasis.

¹⁸³ TRONZO, Cultures, S. 136f.; KNIPP, Holzdecke; CRUIKSHANK DODD, Ceiling.

¹⁸⁴ BLOOM, Ursprünge.

staunt, wenn er ihn wiedersieht, als ob er ihn zum ersten Mal sähe, wobei sein Blick überall hinwandert.

Von der Decke kann man nie genug sehen; es ist wunderbar, sie anzusehen und von ihr zu hören. Sie ist mit filigranen Schnitzereien verziert, die wie kleine Kassetten geformt sind; alles ist mit Gold überzogen und ahmt den Himmel nach, wenn Heerscharen von Sternen in der klaren Luft glänzen. Wunderschöne Säulen stützen die Bögen und heben die Decke zu einer außergewöhnlichen Höhe an. Der heiligste Fußboden der Kirche gleicht durch den vielfarbigen Marmor der Mosaiken einer mit Blumen geschmückten Frühlingswiese; nur dass Blumen verwelken und sich verändern, während diese Wiese unvergänglich und ewig ist und in sich den ewigen Frühling bewahrt. Alle Wände sind mit vielfarbigem Marmor bedeckt; die oberen Teile sind mit goldenen Mosaiken verziert, wo immer sie nicht mit einer Schar von Heiligenbildern bevölkert sind. Was den Ort der unaussprechlichen heiligen Geheimnisse betrifft, so umgeben Marmorschranken das Presbyterium auf allen Seiten. Darin kann man sich sicher aufhalten und verweilen und das Auge mit dem Schauspiel erfreuen. Dies ist auch eine Barriere, damit niemand unbedacht und ungewieht versucht, in die innersten Heiligtümer einzudringen.

Der heilige Altar, der mit dem Funkeln von Silber und Gold glänzt, versetzt den Betrachter in Erstaunen; aber was auch immer sonst dort ist, soll durch unser Schweigen geehrt werden. Die ganze Kirche, gleich einer Höhle, stimmt leise mit ihrer eigenen Stimme in den Gesang der heiligen Hymnen ein, denn das Echo lässt den Klang zu sich selbst zurückkehren. Viele Vorhänge sind aufgehängt, deren Stoff aus Seidenfäden besteht, die mit Gold und verschiedenen Farben gewebt sind und von den Phöniziern mit großer Kunstfertigkeit bestickt wurden. Eine Unzahl von Lampen wetteifert miteinander, um die Kirche mit ihren nie schlafenden Flammen zu erhellen und die Nacht so hell wie den Tag zu machen. Wer kann die Zahl und die Schönheit der goldenen und silbernen Gefäße beschreiben, die für den heiligen Ritus bestimmt sind? Aber die Zeit drängt mich, meine Ausführungen auf die Erklärung der göttlichen Evangelien zu lenken. Nachdem wir uns mit den Einzelheiten der Weihe befasst haben, wollen wir nun die heiligen Sprüche anhören.¹⁸⁵

Hier ist die Bewegung des Betrachtenden im Umherwandern des Blicks angesprochen und auch die multisensoriale Wahrnehmung spielt eine wichtige Rolle für die Erfahrung des Raumes. Geruch wird durch die Erwähnung des wiesengleichen Bodens

¹⁸⁵ Übers. durch die Autorin nach Appendix, in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

assoziiert, das Sehen und das Hören werden an mehreren Stellen thematisiert, sogar in Form des Echos.¹⁸⁶ So wird die von unten eigentlich nicht im Detail zu erkennende Holzdecke im Sehen und im Hören erfahrbar: „Von der Decke kann man nie genug sehen; es ist wunderbar, sie anzusehen und von ihr zu hören.“

Philagathos evoziert in seinem Text das Schimmern und Glänzen des Mosaiks, der Holzdecke und der Ausstattungsgegenstände. An mehreren Stellen finden sich kosmologische Vergleiche, wenn etwa die Bienenkorb-Formen der *muqarnas* mit Sternen assoziiert werden – von unten gesehen nehmen sie genau diese Form an – oder der marmorne *opus sectile*-Boden mit einer bunten Blumenwiese. Letztere übertreffe eine reale Wiese sogar noch, da sie nie vertrockne – ein ganz ähnlicher Vergleich erscheint in der Ekphrasis der Hagia Sophia von Paulus Silentarius.¹⁸⁷

Auch im 3. Prolog der ‚Schedula diversarum artium‘ findet sich eine imaginäre Raumbeschreibung – hier nicht als Herrscher-, sondern als Gotteslob – in der der Bezug zu paradiesischen Räumen gesucht wird:

Decken und Wände hast du mit unterschiedlichen Darstellungen in den verschiedensten Farben verziert, und du hast gewissermaßen den Betrachtern das Bild des Paradieses gezeigt, wie es voll unterschiedlicher Blumen blüht, wie es in Gräsern und Blättern grünt und wie die Seelen der Heiligen für ihre verschiedenen Verdienste mit den Heiligenscheinen belohnt werden, und so hast du bewirkt, daß sie [die Betrachter, erg. d. BREPOHL] Gott, den Schöpfer, in Seinen Geschöpfen loben und den Wunderbaren in seinen Werken preisen. Kann doch das menschliche Auge nicht entscheiden, auf welche Darstellung es zuerst den Blick richten soll. Betrachtet es die [bemalte, erg. d. BREPOHL] Holzdecke, so leuchtet sie wie [bunte, erg. d. BREPOHL] Stoffvorhänge; wenn es die Wände betrachtet, so zeigt sich das Bild des Paradieses, wenn es die Überfülle des Lichts der Fenster erschaut, bewundert es den unschätzbar Schmuck des Glases und die Vielfalt wertvoller Werke.¹⁸⁸

¹⁸⁶ FOBELLI, Ekphrasis, S. 267.

¹⁸⁷ Ebd., S. 270. Auch in der ‚Narratio de consecratione et dedicatione ecclesiae Casinensis‘ findet sich ein ähnlicher Vermerk.

¹⁸⁸ *His virtutum astipulationibus animatus, carissime fili, domum Dei fiducialiter aggressus tanto lepore decorasti; et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti; quodque Creatorem Deum in creatura laudant et mirabilern in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat: si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si consideret parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestrulis intuetur, inestimabilem vitri decorum et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque vitae eternae perceperunt praemia conspicit, vitae melioris observantium arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in Tartareis flammis*

Die Holzdecke erscheine stoffgleich; gepriesen werden die leuchtenden Farben und bunten Wände, die paradiesische Reminiszenzen durch die scheinbar überall blühenden Blumen wecken. Farbigkeit ist in der ‚Schedula‘ an mehreren Stellen zentral, was durch den Entstehungs- und Nutzungskontext des Manuskriptes erklärt werden kann, aber auch in Ekphrasen immer wieder eine Rolle spielt.¹⁸⁹ In der ‚Schedula‘ finden bunte Farben, die den Raum ausfüllen, auch im zweiten Prolog Erwähnung. Hier beschreibt Theophilus, wie er sich

das Atrium der Hagia Sophia *erobert* (*apprehendi*, kursiv d. die Autorin) [haben, erg. d. BREPOHL], und [...] einen Raum [erblicken, erg. d. BREPOHL], angefüllt mit den verschiedenen Farben in aller erdenklichen Vielfalt und in dem Nützlichkeit und Beschaffenheit der einzelnen [Farben, erg. d. BREPOHL] demonstriert werden. Als ich dann unbemerkt Schritte (*inobservato pede*)¹⁹⁰ eingetreten bin, habe ich den Schrein meines Herzens mit all dem angefüllt, was [...] ich dir neidlos zum Studium überlasse.¹⁹¹

Es interessiert den Verfasser hier vornehmlich, wie aus Licht und Glas farbige Bilder entstehen und dabei „Tageslicht und die Sonnenstrahlen nicht zurückgeworfen werden“.¹⁹² Aber auch Theophilus beschreibt eine Bewegung des Eintretenden, durch die sich ihm der Raum – wenn auch vermutlich nur im Inneren des Herzens – erschließe.

cruciamenta intuetur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur, Schedula diversarum atrium III, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 246.

- ¹⁸⁹ Ein ähnliches Motiv findet sich auch in Nikolaos Mesarites’ Ekphrasis des Mouchroutas, der Halle im Großen Palast in Konstantinopel. Sie soll ebenfalls eine hölzerne Muqarnas-Decke besessen haben. Wegen ihrer bunten Farben setzt Nikolaos sie jedoch, anders als Philagathos, nicht dem Sternenhimmel, sondern dem Regenbogen gleich, Tronzo, Cultures, S. 136 f.
- ¹⁹⁰ Vermutlich ist diese Formulierung als Hinweis darauf zu verstehen, dass der Verfasser des Prologs selbst nicht dort war: *unbemerkten Schrittes* mag sich vielmehr auf ein geistiges Eintreten bezogen haben.

¹⁹¹ *Huius ego imitator desiderans fore, apprehendi atrium agiae Sophiae conspicorque cellulam diversorum colorum omnimoda varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quae diligent experientia singillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia*, Schedula diversarum atrium II, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 145. Sicher findet sich bei Theophilus auch eine Rezeption der älteren byzantinischen Ekphrasen der Hagia Sophia.

¹⁹² *Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnimodis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret*, Schedula diversarum artium II, Prolog, hg. v. BREPOHL, S. 145. Ähnliches schreibt Abt Suger: Auch er beschreibt das Spiel des Lichtes in den Kranzkapellen der Apsis, welches durch das einfallende Sonnenlicht durch die farbigen Fenster entstand. Im Aufrufen des Glanzes sucht auch Suger den Vergleich zur Hagia Sophia und deren Beschreibungen, die im Mittelalter bekannt waren, RÜFFER, Werkprozess, S. 311. In ‚De administratione‘ setzt er zudem seine Schätze mit denen der Hagia Sophia in Bezug, wenn er Pilger, die beide Bauwerke kennen, um einen Vergleich bittet, Suger, De administratione III, 225, Übers. Suger von Saint-Denis, Schriften, hg. v. SPEER u. BINDING, S. 344 f.

Zudem nutzt auch er das Aufrufen multisensorialer Zusammenhänge, um den Raum der Hagia Sophia vor dem inneren Auge zu evozieren. Aus verschiedenen schriftlichen Quellen wird somit deutlich, dass die mittelalterliche Raumerfahrung durch den sich bewegenden und sinnlich wahrnehmenden Körper gelang.

Materialsammlungen

In der soeben zitierten Passage der ‚Schedula‘ kann, wie auch in vielen Ekphrasen, der Verweis auf die Vielfalt der gesehenen Dinge zudem kosmologische Konnotationen aufweisen. Roger II. (1130–1154) wird in der Ekphrasis des Philagathos zum Herrscher über Sonne und Licht; mit der Auftraggeberchaft der Palastkapelle ‚herrschte‘ er über den Kosmos von den Sternen bis zur Blumenwiese.¹⁹³ Das Versammeln von Wissen, Techniken und Materialien aus allen Ecken und Enden der Welt wird zum Herrschaftsinstrument und zur Demonstration der königlichen Macht über die Schöpfung, die ihm von Gott gegeben wurde.¹⁹⁴

Dies wurde auch von Bischöfen oder Äbten für Kirchenneubauten in Anspruch genommen. Für den süditalienischen Raum im 11. Jahrhundert ist hierfür eine oft zitierte Passage aus der Chronik von Montecassino Leos von Ostia besonders ausschlussreich, die den Willen des Abts Desiderius offenbart, die begabtesten Künstler des gesamten Mittelmeerraumes für seinen Neubau zu versammeln und arbeiten zu lassen. Nicht nur sollten sie den Bau zu einem der schönsten der damals bekannten Welt machen, sondern den einheimischen Handwerkern auch ihr Wissen weitergeben. Auf die Stelle wird oft verwiesen, um vormoderne Künstlermobilität greifbar werden zu lassen:

In der Zwischenzeit schickt er Botschafter nach Konstantinopel, um Künstler anzuheuern, Experten natürlich in der Kunst der Mosaiken und des *opus sectile*, von denen sicherlich einige die Apsis, den Apsisbogen und das Vestibül der großen Basilika mit Mosaiken schmücken würden, andere hingegen bedecken schon den Boden der gesamten Kirche mit verschiedenen Steinen. [...] Aber nicht nur in Bezug auf diese, sondern in Bezug auf alle Handwerkskünste, ob es sich nun um die Bearbeitung von Gold oder Silber, Messing, Eisen, Glas, Elfenbein, Barren, Gips oder Stein handelte, gewann er die fleißigsten Handwerker.¹⁹⁵

¹⁹³ TRONZO, Cultures, S. 121f. Zu Theophilus und der Nähe des Textes zu Enzyklopädien vgl. REUDENBACH, Ornatus.

¹⁹⁴ Vgl. auch BECKER, Dom von Salerno, S. 123f. Auf diesen Aspekt des Sammelns von Materialien aus verschiedenen Ecken der Welt verweist David GANZ etwa auch im Falle des Kölner Dreikönigsreins, GANZ, Prozession, S. 139f.

¹⁹⁵ *Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria et quadrataria, ex quibus videlicet alii absidam et arcum atque vestibulum maioris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent. [...] Non tamen de his tantum, sed et de omnibus artificiis, quaecumque ex auro vel argento, aere,*

Mit dieser Aufzählung beschreibt Leo von Ostia den Großteil der Materialien, die den Innenraum des Kirchenbaus ausfüllten. Dieser fungiert mit der Sammlung an Materialien, Techniken und dem Handwerkerwissen ähnlich den zeitgenössischen Enzyklopädien, die ebenfalls den Anspruch erhoben, das damals verfügbare Wissen an einem Ort zu vereinen.¹⁹⁶

Auffällig in Ekphrasen und weiteren Architektur- und Raumbeschreibungen ist neben der Beschreibung und Aufzählung von Materialien und Medien deren oft evozierte multi- und intermediale Gegenüberstellung: Theophilus beschreibt im dritten Prolog die Holzdecke als ähnlich leuchtend wie bunte Stoffvorhänge. Möglich ist auch, dass erst durch die Bezugnahme der einzelnen Medien zueinander ein spezifischer Raumeindruck entstand; vor allem der liturgische Raum wird in starker Weise durch diese Bezüge konstituiert.¹⁹⁷ Im Folgenden soll deshalb der Versuch unternommen werden, derlei Objektbeziehungen in diesen selbst greifbar werden zu lassen. Ferner wird der These nachgegangen, dass Raum nicht nur durch Beziehungen und Verbindungen zwischen Objekten und Menschen entsteht, sondern auch durch jene zwischen Objekten, die von den Rezipierenden wahrgenommen wurden – und von Auftrag und Ausführung intendiert waren.

3.2.3 Intermedialitäten und materiale Bezüge

Das Zusammenspiel verschiedener Medien und Materialien, wie es in den mittelalterlichen Beschreibungen von (liturgischen) Räumen zu finden ist, spiegelt sich auch in Ausstattungsgegenständen und Objekten, die in diesen Räumen positioniert wurden. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Erzeugnisse aus der Acceptus-Werkstatt: Schon BERTAUX verwies an mehreren Stellen auf die hölzernen oder metallenen Anklänge, die sich in ihren Skulpturen finden lassen. Ausgehend von den medialen und materialen Bezügen dieser Objekte soll in diesem Abschnitt der Versuch unternommen werden, sich dem mittelalterlichen liturgischen Erfahrungsraum der Bareser Kathedrale von seiner materialen Seite her anzunähern, wozu auch die gemalten Räume der Exultet-Rollen beziehungsweise deren Oberflächen zählen. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass die Wahrnehmung von Objekt-Oberflächen in der Konstitution von Raum eine entscheidende Rolle spielt. Wo Oberflächen bewusst in materialen und medialen Bezug zueinander gesetzt wurden, kann daher

ferro, vitro, ebore, lingo, gipso vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit, Leo von Ostia, *Chronica monasterii Casinensis*, III, 27, hg. v. HOFFMANN, S. 396, Übers. durch die Autorin. Ähnliches wird für Saint-Denis später postuliert, Suger von Saint-Denis, *Schriften*, hg. v. SPEER u. BINDING, S. 316f.

¹⁹⁶ Diese Entwicklung des Sammelns verstärkte sich im 12. Jh., war aber auch schon vorher verbreitet. Beispiele hierfür sind die ‚Etymologien‘ Isidors von Sevilla oder Hrabanus Maurus ‚De universo‘, vgl. auch SAHAYDACHNY, *Schedula*, S. 391.

¹⁹⁷ SPEER, *Verstehen*, S. 46; grundlegend OHLY, *Kathedrale*.

der Versuch gesehen werden, eine einheitliche Vorstellung von Raum im Wahrnehmenden zu kreieren.

Die gut erhaltene Kanzel in Canosa di Puglia weist statische und technische Details auf, die nur bei der Montage von hölzernen Objekten voneinander sind. So verweist BELLI D'ELIA etwa auf den Schnitt einiger Pilaster, der wirkt, als seien die einzelnen Elemente ineinander gesteckt worden.¹⁹⁸ Auch, dass der Kanzelkasten auf Arkaden aufsitzt, war bereits für WACKERNAGEL ein Zeichen dafür, dass sich die Canosiner Kanzel an Vergleichsobjekten aus Holz orientiert; nur dort wäre diese zusätzliche Stabilisierung nötig gewesen. Diese Materialabhängigkeit ist auch bei Kanzeln aus Stuck zu finden, wie der in Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo (vgl. Abb. 86).

Aufgrund der Anfälligkeit des Materials durch Umwelteinflüsse, Brände etc. haben sich mittelalterliche Objekte aus Holz – vor allem in großem Format – nur äußerst spärlich erhalten. Kanzeln aus Holz waren vermutlich keine Seltenheit; die Montecassiner Chronik belegt für den dortigen Neubau Ende des 11. Jahrhunderts eine bemalte und vergoldete Kanzel.¹⁹⁹ Im Victoria & Albert Museum in London werden vier hölzerne Säulen aufbewahrt, die 1886 in Neapel erworben wurden und aus einem süditalienischen Kirchenraum stammen müssen (Abb. 100).²⁰⁰ Aufgrund der geringen Höhe von ca. 217 cm und des Materials Walnussholz können sie unmöglich eine schwere Decke getragen haben. Vermutlich erhob sich auf ihnen ehemals eine kastenförmige Kanzel; darauf deuten auch die Löwen, auf denen die Säulen ruhen und die häufig süditalienische Kanzeln tragen, wie etwa in Ravello oder Terracina.

Kanzeln aus Holz scheinen auch in den Exultet-Rollen dargestellt zu sein. Womöglich handelt es sich im Falle der in Bari 1 zu erkennenden Kanzel um ein transportables Lesepult aus Holz; die Filigranität der Kanzeldarstellungen in Exultet Cas. 724 [B I 13] 3 und dem in Montecassino entstandenen Rotulus London Add. 30337 legt ebenso nahe, dass ihr Vorbild aus Holz bestand (Abb. 101). Im Aufbau und der Ornamentik erinnern sie – durch die Form der Kleinarchitektur mit Türmchen, Gittern, Arkaden – an *manābir* aus dem Maghreb, wie etwa an den aus Cordoba, der sich heute in der Kutubiyya-Moschee von Marrakesch befindet (Abb. 102).²⁰¹ Ebenso deuten sich Analogien zu filigraner Architektur auf byzantinischen

¹⁹⁸ BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 85. Auch an der Kathedra findet man diese Merkmale.

¹⁹⁹ *[P]ulpitum ligneum ad legendum sive cantandum, longe priori prestantius et eminentius, in ascensu scilicet graduum 7; idque diversis colorum fucis et auri petalis de pulchro pulcherrimum reddidit*, Leo von Ostia, Chronica monasterii Casinensis, III, 32, hg. v. HOFFMANN. Vgl. auch BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 441. Es ist zwar wenig aus Holz erhalten, aber man kann davon ausgehen, dass viel Mobiliar in Kirchen und Palästen aus diesem Material bestand, GRABAR, Trônes, S. 43.

²⁰⁰ Vgl. V & A Collections online: <https://collections.vam.ac.uk/item/O92929/carved-columns-column-unknown/> (07.05.2024).

²⁰¹ BLOOM konnte überzeugend die Ähnlichkeiten der Ornamentik des *minbar* mit Paneelen des Fußbodenmosaiks der Cappella Palatina zeigen, BLOOM, Ursprünge, S. 177–196. Dies soll nicht heißen, dass islamische *manābir* Vorbilder für Exultet-Illustrationen waren.



Abb. 100 | Säulen, Walnussholz, 12./13. Jahrhundert, Südalien; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 269-1886 (Victoria and Albert Museum London).



Abb. 101 | *Fratres carissimi*,
Exultet-Rolle, 12. Jahrhundert,
Benevent; Rom, Biblioteca
Casanatense, Cas. 724 [B I
13] 3 (CAVALLO, OROFINO u.
PECERE, Exultet, S. 330).



Abb. 102 | Minbar, 1. Hälfte
12. Jahrhundert, Cordoba;
Marrakesch, Kutubiyya-
Moschee (CC BY-SA 4.0).

Frontispizien wie der Patmos-Rolle an (vgl. Abb. 59). Holz gehört zu den leicht transportierbaren Materialien und genoss im Mittelmeerraum aufgrund seiner Rarität besonderen Wert. Zedernholz aus dem Libanon war bereits in der Antike begehrte und wird auch im Alten Testament an mehreren Stellen als kostbares Baumaterial erwähnt.²⁰² Ähnlich wie mit Taufbecken und liturgischem Gerät aus Bronze Bezüge zum Salomonischen Tempel gesucht wurden, geschah dies auch für die Verwendung von Holz, mit dem sich zudem auch Semantiken der Demut verbinden ließen. Kanzeln als Objekte, die den Ort der Auferstehung Christi symbolisieren sollten (vgl. Kap. 3.1.3), konnten auch über das Material die Verbindung zur Kreuzigung und zum Tod Christi herstellen.

Neben Kanzeln fertigte man auch weiteres liturgisches Mobiliar aus Holz, wie der schon erwähnte Bischofsthron in Montevergine in den Abruzzen belegt.²⁰³ Für

²⁰² König Salomon habe sich einen ganzen Palast aus libanesischem Zedernholz bauen lassen (1. Kön 7,2–12; 1. Kön 10,27), aber auch Kultbilder wurden aus diesem Material geschaffen (Jes 44,14); aus Zypressenholz sei die Arche Noah gebaut worden, KESSLER, Experiencing, S. 48.

²⁰³ GRABAR, Trônes, S. 14–17.



Abb. 103 | Knäufe auf der Kanzel, 11. Jahrhundert, Canosa di Puglia, Kathedrale (Fotografie der Autorin).

das Konzil in Bari von 1098 dokumentiert die Chronik des anonymen Baresers einen Bischofsthron, doch wird aufgrund stilistischer Überlegungen bezweifelt, dass damit der heutige sogenannte Thron des Elias in Bari gemeint sein kann (vgl. Abb. 85).²⁰⁴ Möglicherweise bestand der in der Chronik beschriebene Thron aus Holz, wobei auch hier die Transportierbarkeit der Objekte eine wichtige Rolle für die verschiedenen liturgischen Momente gespielt haben mag.

Der noch erhaltene Thron von Montevergine ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass viele dieser Objekte nicht materialsichtig waren, sondern verschiedenfarbige Fassungen aufwiesen. Ebenso muss man sich die marmornen Kanzeln der Acceptus wohl um einiges farbiger vorstellen, als sie heute erscheinen. Das Lesepult der Canosiner Kanzel mag mit Mastix oder Glas- bzw. Marmor-tesserae verziert gewesen sein; es evoziert damit metallene Bucheinbände mit ihren farbig glänzenden Emaileinlagen. Der Adler, der das Lesepult trägt, erinnert BELLI D'ELIA durch die statische Frontalität und die glatte Bearbeitung der dunklen Marmor-Oberflächen an metallene Treibarbeiten wie das Adlerlesepult der Kanzel in Sant'Ambrogio in Mailand, das ins 8. Jahrhundert datiert wird.²⁰⁵ Zudem lassen sich am Kanzelkasten in Canosa Rückstände von farbigen Mastix-Einlagen finden (vgl. Abb. 75),²⁰⁶ aber auch am späteren Bischofsthron von San Nicola in Bari oder an den Triforien im Obergaden der Basilika. Diese an Niello erinnernde Technik – hier allerdings zur Dekoration steinerner Oberflächen – war im gesamten Mittelmeerraum verbreitet, wobei man vor allem rote und

204 Anno 1098 venit papa Urbanus cum plures archiepiscopi, abbatibus et commitibus; intraverunt in Bari et suscepti sunt cum magna reverentia, et preparavit domino Helia nostro archiepiscopo mirificum sedem intus in ecclesiam beatissimi Nicolai confessoris Christi, Chronicon ignoti civis Barenensis sive Lupi Protospatae, hg. v. MURATORI, S. 155.

205 BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 86. Zur Mailänder Kanzel vgl. FOLETTI u. QUADRI, Dialogo.

206 BELLI D'ELIA, Sorgenti, S. 63. BERTAUX spricht im Falle des Throns von Monte auch von „champlévé“, was die Ornamentik angeht, BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 449.



Abb. 104 | Plakette mit Engeln, vergoldetes Kupfer und Grubenschmelzemail, 1170/80, Limoges; New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2001.634 (Metropolitan Museum, New York).

schwarze Pasten nutzte.²⁰⁷ Auch die Knäufe, die sich in Canosa auf den Eckpilastern der Kanzel und auch auf denen des Bischofsthrons finden lassen, erinnern in ihrer Materialität stark an Metallobjekte (Abb. 103).²⁰⁸ Besonders aufschlussreich ist hier die Ausarbeitung eines ‚Äquators‘, der den Objekten den Eindruck verleiht, als seien sie aus zwei halbkreisförmigen Schalen zusammengesetzt und damit ähnlich runden Gefäßen, wie etwa Weihrauchbehältnissen, gestaltet. Auf einem emaillierten Paneel aus Limoges aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schwenken zwei Engel ebensolche Weihrauchfässer (Abb. 104). Die durchbrochenen Lehnen des Thrones von Monte Sant’Angelo evozieren Bronzegitter, wie sie etwa als Transennen in Ravenna oder als Tür in der Grabeskirche von Jerusalem Verwendung fanden.²⁰⁹ Zugleich nehmen solche bronzenen Gitter wiederum Bezug auf marmorne Absperungen, wie eine Chorschranke aus Cimitile nahelegt.

Das Fingieren verschiedener Materialien und Medien in den liturgischen Ausstattungsgegenständen scheint ein bedeutendes Charakteristikum der Acceptus-Werkstatt gewesen zu sein, durch das sie intermediale Verbindungen der einzelnen Objekte zueinander schuf und damit einen einheitlichen Gesamteindruck des Presbyteriums erreichte. Das Changieren zwischen Materialien wie Holz und Stuck, Marmor und

²⁰⁷ CODEN, Mastice, S. 309.

²⁰⁸ BELLI D’ELIA, Sorgenti, S. 84. Es scheint zudem Throne aus Metall gegeben zu haben, GRABAR, Trônes, S. 43.

²⁰⁹ Aufgegriffen wird dieses Motiv auch im späteren Thron von San Nicola in Bari. Hingegen haben die marmornen Paneele, die vermutlich die Transennen bildeten und in Monte und Siponto erhalten sind, analoge Stücke aus Holz in Saqqara, BOLMAN, Veiling Sanctity, S. 82. BERTAUX meint, dass auch Ziborien aus Metall hätten sein können, so interpretiert er zumindest die Darstellungen in einigen Exultet-Miniaturen, BERTAUX, Art, Bd. 1, S. 439. GRABAR bringt dieses Gitter-Motiv mit *mashrabiyya* in Verbindung, GRABAR, Trônes, S. 8.

Metall, aber auch Steinen und Textilien, sowie blühenden Wiesen kennzeichnet somit nicht nur mittelalterliche Raum- und Architekturbeschreibungen, sondern auch viele liturgische Gegenstände darin.

Textilität

In diesen Eindruck eines künstlerisch gestalteten ‚Einheitsraumes‘ fügen sich auch die Exultet-Rollen ein, vor allem, wenn man den Fokus auf die Textilität der Kirchenausstattung verlagert. Besonders offensichtlich wird dies an Beispielen aus Kampanien, sowohl den erhaltenen skulpturalen Fragmenten als auch den gemalten Räumen der Exultet-Rollen. Das bereits erwähnte Exemplar Pisa 2 weist eine besonders prächtige und gut erhaltene Darstellung einer Kanzel auf (vgl. Abb. 37). Die Miniatur, die den Gläubigen beim Singen des *Lumen Christi* vor Augen stand, zeigt den Diakon auf der Kanzel, wie er mit der Rechten die Kerze umgreift und in der Linken die Exultet-Rolle hält. Die trapezförmige Kanzel mit ihrer nach oben spitz zulaufenden Form kulminiert im Diakon, der durch das vergoldete Lesepult als Halbfigur von unten umfangen wird. Auf der Stirnseite der Kanzel sind im unteren Bereich acht Paneele mit Tierdarstellungen zu erkennen, darunter Greifen und Löwen. Der obere Bereich wird von dem Seeungeheuer, das Noah verschluckt und wieder ausspeit, sowie dem Adler, der das Lesepult trägt, eingenommen. An beiden Seiten sind die Treppenaufgänge durch jeweils eine schmale Arkade auf Säulen markiert, die auf Löwen ruht und von Pfauen bekrönt wird. Im unteren Bereich der Kanzel ist zentral die Öffnung unterhalb des Lesepultes angedeutet, in dem sich die Darstellung des Abyssos erkennen lässt. Obwohl sich viele Elemente der Gestaltung in noch existierenden Kanzeln in Kampanien finden lassen – wie die Löwen, die die Kanzel tragen, das Adlerlesepult und die Dekoration mit der Jonas-Erzählung –, ist keine Kanzel bekannt, die durch Tierpanelee verkleidet war (vgl. Kap. 3.2.1). Doch ist das Erscheinen von Tieren in Registern im Kontext liturgischer Ausstattung in Süditalien bekannt: Die beiden Chorschranken-Paneele von Sant’Aspreno in Neapel sind durch schräg verlaufende Register gekennzeichnet, in deren Rauten sich Tierdarstellungen finden lassen (Abb. 105). Datiert werden die beiden Paneele meist ins 10. Jahrhundert; neben einer griechischen Inschrift im oberen Abschluss der Platten zieren die Rauten auch lateinische Buchstaben.²¹⁰ Aus Sorrent hat sich ein den Neapolitaner Paneelen recht ähnlich ornamentiertes Fragment erhalten, dessen Oberfläche heute stark abgenutzt ist (Abb. 106). Es wird in die Zeit um 1000 datiert, als der Neubau der Kathedrale in

²¹⁰ SCHULTE-UMBERG, Scultura, S. 312. Zweisprachige Inschriften begegnen auch auf den Transennen von Siponto und auch die Stifter- bzw. Künstlerinschriften sind an dieser prominenten Stelle nichts Ungewöhnliches; dies ist auch in Sorrent der Fall sowie auf den Bareser Transennen aus dem 13. Jh. Vgl. dazu auch PALLIS, Messages. Vgl. zu den Chorschranken in Neapel auch GANDOLFO, Plutei, S. 273. Die lateinischen Buchstaben („ABC“) finden sich in einer Tafel, die ein Hahn um den Hals trägt; eventuell steht dies in Zusammenhang mit der Kirchweihe, vgl. dazu SCHREINER, Buch, S. 311–321.

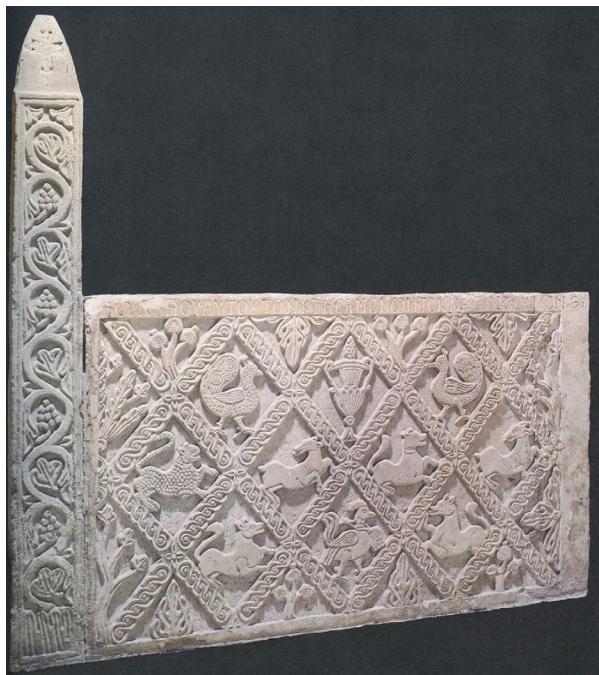


Abb. 105 | Chorschranken,
10. Jahrhundert, Neapel,
Sant'Aspreno (BROGIOLO,
MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia,
S. 312).



Abb. 106 | Fragment einer Kanzel oder Chor-
schranke (?), Sorrent, Museo Correale (CAVALLO,
Bizantini, Abb. 144).



Abb. 107 | Paneele mit Tierdarstellungen, Sorrent, Museo Correale (BROGIOLO, MARAZZI u. GIOSTRA, Longobardia, S. 313).

Sorrent entstand, und mit einer Kanzel in Verbindung gebracht.²¹¹ Tierdarstellungen finden sich auch in weiteren Platten aus Sorrent, wo sie in Medaillons erscheinen (Abb. 107).²¹²

Die Art der geometrischen Oberflächengestaltung erinnert an Stoffe (Abb. 108). Francesco GANDOLFO argumentiert jedoch überzeugend, dass sie nicht alleinige Vorbilder waren, sondern alle transportablen Objekte Vorbilder hätten sein können.²¹³ Textile Gestaltungselemente hatten sich immer wieder verselbstständigt und von ihrem eigentlichen Trägermedium gelöst; zudem werden Textilien als Leitmedien in der neueren Forschung kritischer hinterfragt, auch um die Aufmerksamkeit auf andere ebenso leicht transportable Objekte und deren Beliebtheit im Mittelmeerraum und darüber hinaus zu lenken. Vorstellungen einseitiger ‚Einflüsse‘ werden gerade im Zuge der transkulturellen Kunstgeschichte kritisiert; in diesem Sinne wäre es fruchtbarer, ‚textile‘ Qualitäten auch anderen Medien und Materialien zuzugestehen und mehr noch intermediale Verflechtungsprozesse in das Zentrum des Interesses zu rücken. Möglich ist auch, dass hier Medientransfers zu verfolgen sind – in diesem Fall ein doppelter Mediensprung von der Transenne zur Kanzel und vom gebauten zum gemalten Raum. Auch wenn Textilien nicht konkrete Vorbilder für Transennen

211 SCHULTE-UMBERG, Scultura, S. 312.

212 Auch aufgrund der starken Ähnlichkeit zur Darstellung der Kanzel von Montecassino 2 wird eine Entstehung der Exultet-Rolle in Sorrent angenommen, GANDOLFO, Plutei, S. 273–281. Vgl. dazu auch CORONEO, Sorrento; SCIROCCO, Jonah, S. 102–108. BERTAUX, Art, S. 80, 82.

213 GANDOLFO, Plutei, S. 273f.



Abb. 108 | Gewebeimitierende Stickerei mit Greifen, Doppeladlern und Papageienpaaren auf Samit, 2. Viertel 13. Jahrhundert, Zypern oder Sizilien; Anagni, Domschatz (EISTER, Geschenke, S. 10).

wie die in Neapel und Sorrent gewesen sein müssen, so fällt doch die textile Qualität vieler Oberflächen im liturgischen Kontext auf. Zudem war der liturgische Raum ein mit Stoffen behangener: Teppiche auf dem Boden und an den Wänden ließen sich wohl nur in den wohlhabendsten Diözesen finden, als Raumtrenner zwischen Haupt- und Seitenschiffen und um den Altar erfüllten sie jedoch auch liturgische Funktionen.²¹⁴ In den Miniaturen der Exultet-Rollen wird diese Praxis ebenfalls dokumentiert; so erscheint in der *Frates carissimi*-Szene in Paris nouv. acq. lat. 710 der Kirchenraum voller Tücher, die von den Decken hängen (Abb. 109). Im ‚Ashburnham-Pentateuch‘ aus dem 7. Jahrhundert wird das Stiftszelt als ein mit Tüchern verhangener Kirchenraum dargestellt (Abb. 110).²¹⁵ Philagathos beschreibt den Altarbereich der Cappella Palatina in Palermo als mit Tüchern vor Blicken geschützt, was eine gängige Praxis gewesen zu sein scheint.²¹⁶ Textilien bedeckten den Altar und die eucharistischen Geräte, sie waren überall im liturgischen Raum zu finden – vornehmlich im mediterranen Raum, wo man leichter an kostbare Stoffe kam.²¹⁷ Sie galten als Zeichen sozialer

²¹⁴ PIVA, Spazio, S. 144. Zur Rolle von Textilien als normannisches Herrschaftsinstrument (etwa in Form von Geschenken) vgl. EDWARDS, Patronage. Süditalien war zudem ein wichtiger Handelspartner im Textilhandel, ebd., S. 95 f.; GUILLOU, Production.

²¹⁵ EDWARDS, Patronage, S. 97–99; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 2334, fol. 76r (Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f1.item>, 13.01.2025).

²¹⁶ „Viele Vorhänge sind aufgehängt, deren Stoff aus Seidenfäden besteht, die mit Gold und verschiedenen Farben gewebt sind und von den Phöniziern mit großer Kunstfertigkeit bestickt wurden“, Übers. durch die Autorin nach Appendix, in GRUBE u. JOHNS, Ceilings.

²¹⁷ WOOLGAR, Social Life, S. 36; GUILLOU, Production, S. 95. Seide wurde schon im 11. Jh. nachweisbar in Süditalien hergestellt, vgl. dazu das *Brebion* von Reggio, Kap. 5.2.2.

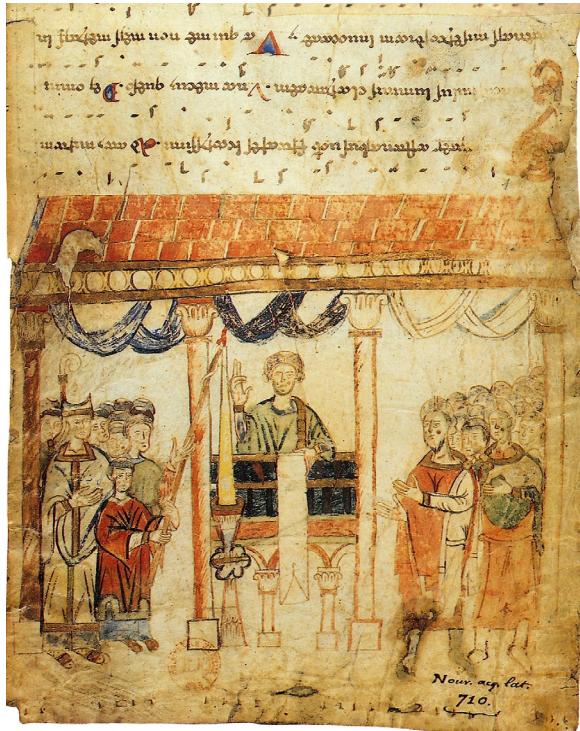


Abb. 109 | Fratres carissimi,
Exultet-Rolle, ca. 1136, Fondi;
Paris, Bibliothèque nationale
de France, Nouv. acq. lat. 710
(gallica.bnf.fr / Bibliothèque
nationale de France).



Abb. 110 | „Ashburnham
Pentateuch‘, 7. Jahrhundert;
Paris, Bibliothèque nationale de
France, Nouv. acq. lat. 2334,
fol. 76r (gallica.bnf.fr / Biblio-
thèque nationale de France).

Auszeichnung, dienten aber auch der Vermittlung von Heiligkeit.²¹⁸ Durch die liturgischen Paramente waren Textilien wichtiger Bestandteil des ephemeren Schauspiels der Liturgie, definierten als Raumeinteiler und Statussymbole Zugehörigkeiten und Abgrenzungen. Sie waren Bildträger an Wänden und auf Paramenten.²¹⁹

Auch auf textiler Ebene fällt die Analogie von Bildzyklen christologischen oder weltlichen Inhalts – wie etwa dem Teppich von Bayeux – und Exultet-Rollen ins Auge; an der Kanzel erweckten die Rotuli damit Assoziationen zu Altar-Antependien – in visuell-ästhetischer, nicht funktionaler Hinsicht. Doch auch Lesepulte selbst wurden mit Tüchern geschmückt, auf denen das Evangelium zu liegen kam.²²⁰ Die Zierleisten, die einige Rollen ausstatten – darunter die Bareser Objekte –, verstärken den textilen Effekt (vgl. Abb. 4a–g, 13a–f, 37).²²¹ So finden sich in den Bareser Rollen in den Zierleisten noch Heiligen-Medaillons, die an Email-Plaketten auf süditalienischen und sizilianischen Goldschmiedewerken der Normannenzeit erinnern, aber auch Analogien im textilen Bereich aufweisen, wie etwa auf den liturgischen Handschuhen aus Canosa (vgl. Abb. 9).²²²

Gerade Bezüge zwischen illuminierten Pergamenten und Textilien waren relativ häufig.²²³ Immer wieder erscheinen in mittelalterlichen Codices sogenannte Teppichseiten, Stoffe evozierende Pergamentseiten (Abb. 111). In der ‚Schedula‘ widmet sich ein ganzes Rezept allein diesem Phänomen, genauer gesagt, einer bestimmten Farbe, die hierfür verwendet werden solle: *folium purpureum*. *Folium* meint bei Theophilus einen an Purpur angelehnten Farbton, der für Buchseiten verwendet werden könne, die aussehen sollten wie Stoffe.²²⁴ Anna BÜCHELER arbeitete einen Bezug zwischen solchen Teppichseiten und Vorhängen heraus, wobei die Textilseiten vermutlich ähnlich Tüchern umhüllende Funktion hatten. Vorhangmetaphern sind auf Bücher

²¹⁸ Etwa wenn sie Reliquien umwickelten, aber auch als Altartücher, als Verweis auf Christi Grabtuch etc., vgl. dazu BÖSE, Textilien; WOOLGAR, Social Life, S. 36.

²¹⁹ Zu Textilien und deren Sichtbarkeit, vor allem von Paramenten, in der Liturgie vgl. ELSTER, Geschenke, S. 24.

²²⁰ Vgl. Wilhelmus Durandus, Rationale divinorum officiorum IV, 24,20.

²²¹ Ähnliche Zierleisten finden sich in Vat. lat. 9820, in Capua, Pisa 2, Troia 2, Cas. 724 [B I 13] 3, Velletri und Salerno.

²²² Hugo Falcandus hält interessanterweise über die sizilianische Emailkunst fest, dass sie wie Malerei wirke, und meint dementsprechend über die Stoffe des Palermitaner *tiraz*: „Noch viele andere Farbschattierungen magst du hier sehen und Zierate verschiedener Art, in welche auch Gold in die verschiedenen Seiden eingeweht wird und in denen die Verschiedenartigkeit vielgestaltiger Malerei mit durchscheinenden Edelsteinen erhellt wird“ (*multiformis picturae varietas gemmis interlucentibus illustratur*), Hugo Falcandus, Liber de regno Siciliae, hg. von DEL RE, Übers. LIPINSKY, Goldschmiedekunst, S. 78.

²²³ Vgl. etwa das oft zitierte Beispiel der Heiratsurkunde der Theophanu (Wolfenbüttel, Staatsarchiv, Ms. 6 Urk 11). Diese entstand anlässlich ihrer Heirat mit Otto II. und hält die Morgengabe der Kaiserin fest, WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Theophanu.

²²⁴ *Et si placet similitudinem pallii in pagina facere purpureo folio, eodem temperamento sine calce perfuso, pingi penna prius in ipsa pagina nodos vel circulos et interius aves sive bestias aut folia,* Schedula diversarum atrium I, XXXIII, hg. v. BREPOHL, S. 76. Vgl. dazu PANAYOTOVA, Materials, S. 144–146.

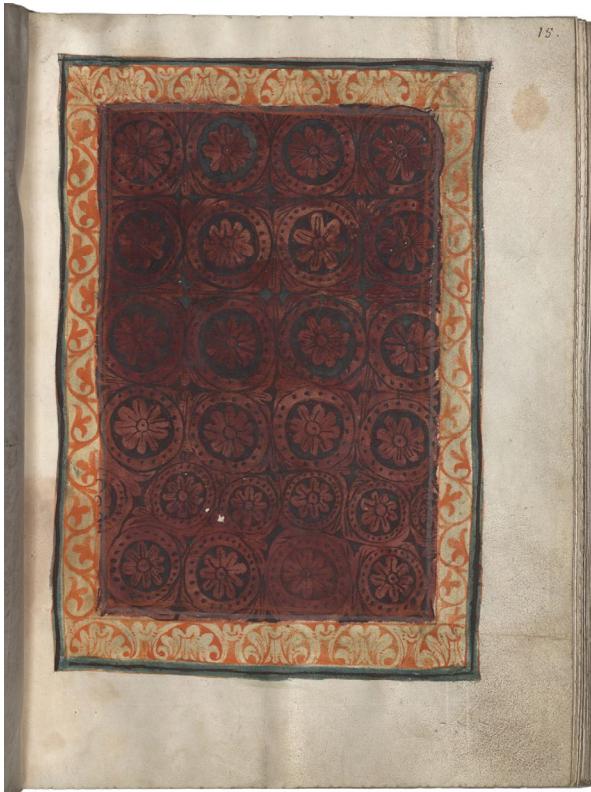


Abb. 111 | München,
Bayerische Staatsbibliothek,
Clm. 9475, fol. 15r (Bayerische
Staatsbibliothek, München,
CC0 1.0 Universell).

übertragbar, wenn „das Lesen des Evangeliums einen Enthüllungsvorgang darstellt“.²²⁵ Analog dazu, und medial noch viel prägnanter, enthüllten Exultet-Rollen im Ritual ihren heilsgeschichtlichen Inhalt.

In diesem Kapitel wurde sich dem mittelalterlichen Raumverständnis und dessen Wahrnehmung auf neue Art genähert. Der Abgleich von gemaltem und gebautem Raum im Anschluss an die Rekonstruktion des Bareser Kathedralraums in der Zeit der liturgischen Nutzung von Bari 1 brachte einige Schwierigkeiten mit sich. Exakte Wiedergaben von realen Räumen waren nicht das Ziel der damaligen Kunstschaefenden, vielmehr sollte ein (auch idealtypischer) liturgischer Erfahrungsraum durch die Markierung des liturgischen Personals und der liturgischen Gegenstände sowie ihrer Beziehungen zueinander ins Bild übertragen werden. Auch schriftliche Raumbeschreibungen geben solche mittelalterlichen Erfahrungsräume wieder, die oft aus der Bewegung heraus und multisensorial konstituiert wurden. Materialien und Medien kam sowohl in Beschreibungen von Raum als auch in den Acceptus-Erzeugnissen und den Miniaturen der Exultet-Rollen besondere Aufmerksamkeit zu, was belegt,

²²⁵ BÜCHELER, Nahtstelle, S. 83; vgl. auch REUDENBACH, Codex, S. 67–71; RAVENHALL, Textile Curtains.

wie wichtig diese für die Wahrnehmung und Evokation der jeweiligen Objekte und darüber hinaus des liturgischen Raums war. Die Oberflächen der einzelnen Objekte kommentierten sich gegenseitig, schufen Wechselwirkungen, Interdependenzen und Verbünde und erleichterten so den Assoziationsprozess der Wahrnehmenden. Gerade auch die Wahrnehmung über die Sinne wurde in Ekphrasen, die herrschaftliche Räume vor dem inneren Auge aufrufen sollten, besonders thematisiert; sie scheinen in der mittelalterlichen Raumerfahrung zentral gewesen zu sein. Exultet-Rollen evozierten diese in Text und Bild; sie interagierten mit den Sinnen der Gläubigen, wie im nächsten Kapitel dargelegt wird. Gerade im liturgischen Ritual war neben der visuellen auch die auditive, olfaktorische, taktile und geschmackliche Ebene jedoch mitzudenken. Die Liturgie aktivierte dieses ästhetische Zusammenspiel von Medien, Materialien und sinnlichen Erfahrungen.²²⁶ Raum wurde durch das intermediale Zusammenspiel und die Sinne der Gläubigen konstituiert; weniger scheint es hierbei jedoch um die Wahrnehmung einzelner Objekte gegangen zu sein als um die eines einheitlichen Gesamteindrucks.²²⁷

²²⁶ NEUHEUSER, Kirchweihbeschreibungen, S. 116f.

²²⁷ RÜFFER, Werkprozess, S. 398.